上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

上海市级重点课程

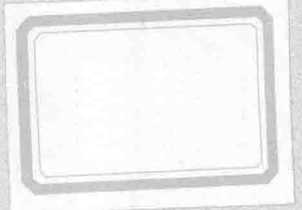
世界音乐人文叙事及其理论基础

洛 秦 编著



上海音乐学院出版社

上海高校一流学科艺术学理论（B 类）方向一：
“国际语境中的城市音乐人类学与社会学”项目资助 项目代码：21245E



主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

上海市级重点课程

世界音乐人文叙事及其理论基础

洛 秦 编著



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界音乐人文叙事及其理论基础 / 洛秦编著. —上海：
上海音乐学院出版社，2013.9
ISBN 978-7-80692-893-6

Ⅰ. ①世… Ⅱ. ①洛… Ⅲ. ①音乐评论—世界 Ⅳ.
①J605.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 218612 号

出品人 洛 秦
书 名 世界音乐人文叙事及其理论基础
编 著 洛 秦
责任编辑 夏 楠 杨成秀
封面设计 梁业礼
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路20号
印 刷 上海天华印刷厂
开 本 787×1092 1/16
印 张 34
字 数 487千字
印 数 1-2,300册
版 次 2013年10月第1版 2013年10月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-80692-893-6/J868
定 价 75.00元

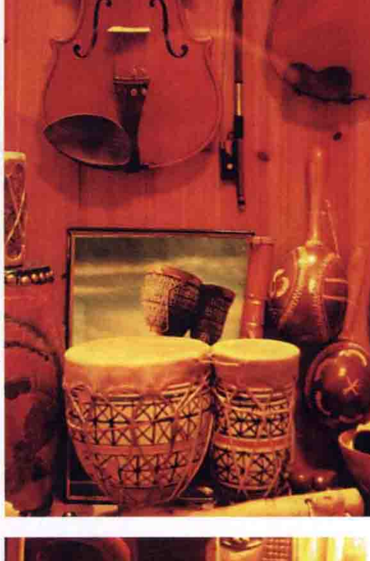
音乐收藏

洛秦个人乐器收藏（部分）



洛秦与其乐器博物馆

















铃鼓 | 埃及

Riqq

Egypt

径 28 cm 高 6.5 cm

击奏膜鸣乐器



说话鼓 | 非洲

Talking Drum

Africa

径 20 cm 长 45 cm

击奏膜鸣乐器

演奏说话鼓时，夹紧或放松鼓绳改变鼓皮的张力，使鼓发出不同的声音来传递讯息。鼓声的节奏及高低抑扬是根据当地的语言而来。

非洲图腾鼓 | 非洲

African Tattoo Drum

Africa

径 20 cm 高 38 cm

击奏膜鸣乐器



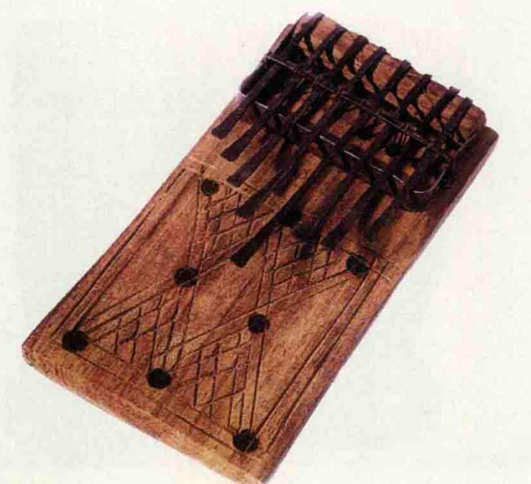




摩擦鼓 | 中非
Friction Drum
Central Africa
径 29 cm 高 25 cm
击奏膜鸣乐器



母子鼓 | 摩洛哥
Two-attached Drums
Morocco
（大）径 15 cm （小）径 9 cm
高 19 cm
击奏膜鸣乐器



单排 H 形键拇指琴 | 非洲
Mibira with Single Row of H-shaped Keys
Africa
长 18 cm 宽 9 cm 高 3.8 cm
拨奏体鸣乐器



梨形拇指琴 | 南非

Pear-shaped Mbira

South Africa

长 24 cm 宽 11.8 cm 高 17.2 cm

拨奏体鸣乐器



梨形拇指琴 | 肯尼亚

Pear-shaped Mbira

Kenya

长 24 cm 宽 11.8 cm 高 17.2 cm

拨奏体鸣乐器



圆形拇指琴 | 非洲

Round Mbira

Africa

径 16 cm 高 9 cm

拨奏体鸣乐器



方形双排键拇指琴 | 非洲

Mbira with Double Rows of Square Keys

Africa

长 21 cm 宽 18 cm 高 5 cm

拨奏体鸣乐器



仿古竖琴 | 乍得

Imitated Ancient Harp

Chad

高 40 cm 宽 42 cm

拨奏体鸣乐器

卡巴萨 | 北美

Indian Nuts Rattle

North America

长 20 cm 宽 12 cm

摇奏体鸣乐器

印第安的乐器。在葫芦周围的网上穿许多小果壳等物，摇动手柄，小果壳碰击葫芦发出嚓嚓声。



图腾鼓 | 北美

Tattoo Drum

North America

径 26 cm 高 5 cm

击奏膜鸣乐器

流行于美洲印第安人中，击奏方式如手鼓。



墨西哥两面鼓 | 墨西哥

Mexican two-sided Drum

Mexico

径 16 cm 高 5 cm

击奏膜鸣乐器



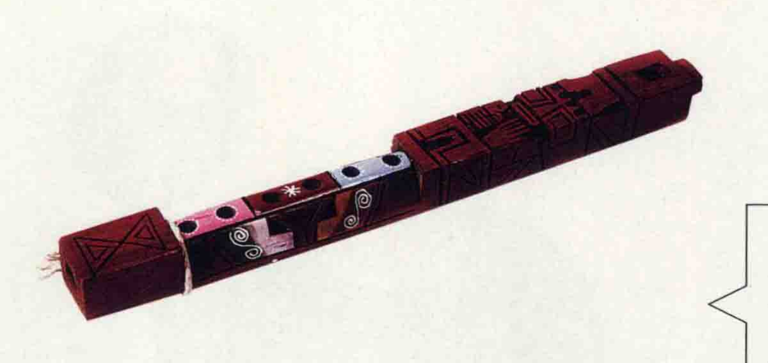
昆柯 | 玻利维亚

Erquencho

Bolivia

径 6.4 cm 长 18 cm

唇簧气鸣乐器

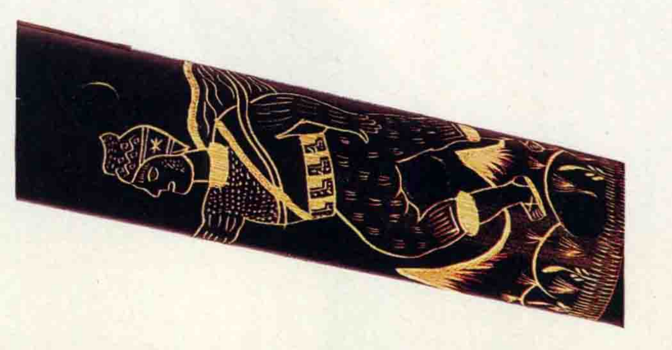


印第安竖笛 ┊ 北美
Indian Flute
North America
径 2.6 cm 高 32 cm
边棱音气鸣乐器
流行于美洲印第安人中。



木竖笛 ┊ 阿拉伯
Wooden Flute
Arabic
径 3.8 cm 长 32 cm
边棱音气鸣乐器
流行于阿拉伯音乐中。





母子横笛 ┊ 玻利维亚
Two-attached Flutes
Bolivia
（母）径 3 cm 长 76 cm
（子）径 2 cm 长 31 cm
边棱音气鸣乐器





安第斯单排排箫 ┊ 秘鲁

Andes Single-row Panpipes

Peru

径 2.8 cm 宽 11.6 cm 高 17 cm

边棱音气鸣乐器

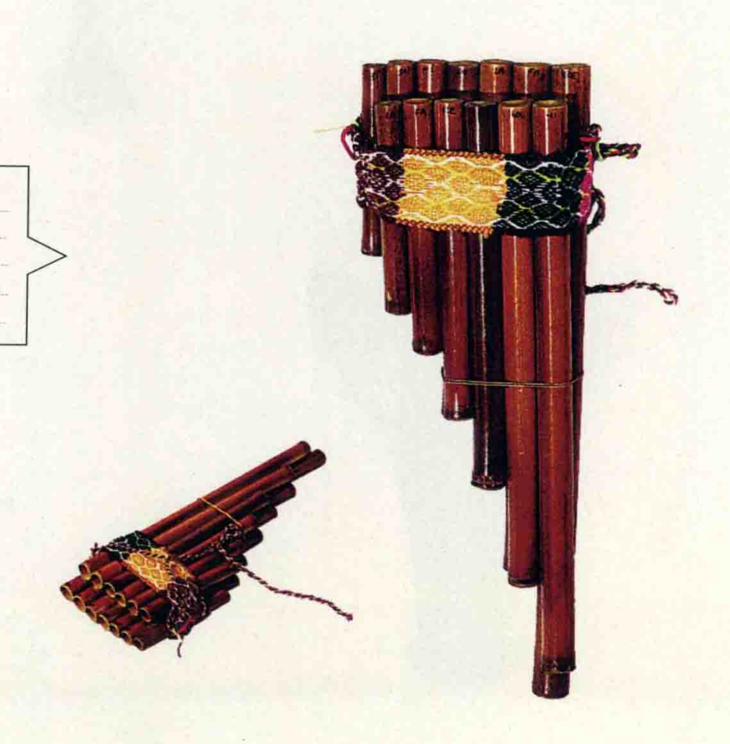
安第斯双排排箫 ┊ 秘鲁

Andes Two-row Panpipes

Peru

径 2 cm 高 30 cm 宽 11 cm

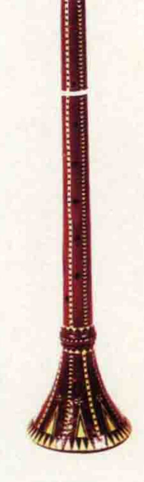
边棱音气鸣乐器





恰兰戈 | 阿根廷
Charango
Argentina
高 25 cm 宽 15.5 cm
拨奏弦鸣乐器
恰兰戈是南美印第安安第斯的小五弦琴，琴箱背面通常包有动物皮，是一种改良的曼陀琴，常用于伴唱。

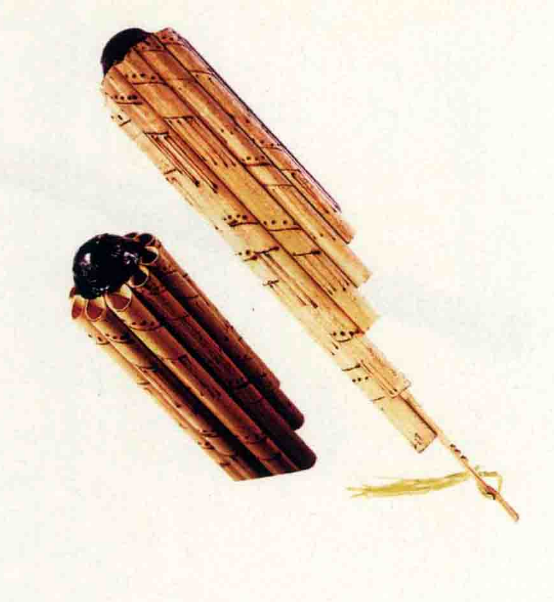
阿拉伯双簧竖笛 | 土耳其
Arabian Double-reed Clarinet
Turkey
径 4 cm 高 27 cm
双簧气鸣乐器







瓶鼓 | 泰国
Waist Drum
Thailand
径 26 cm 高 36 cm
击奏体鸣乐器

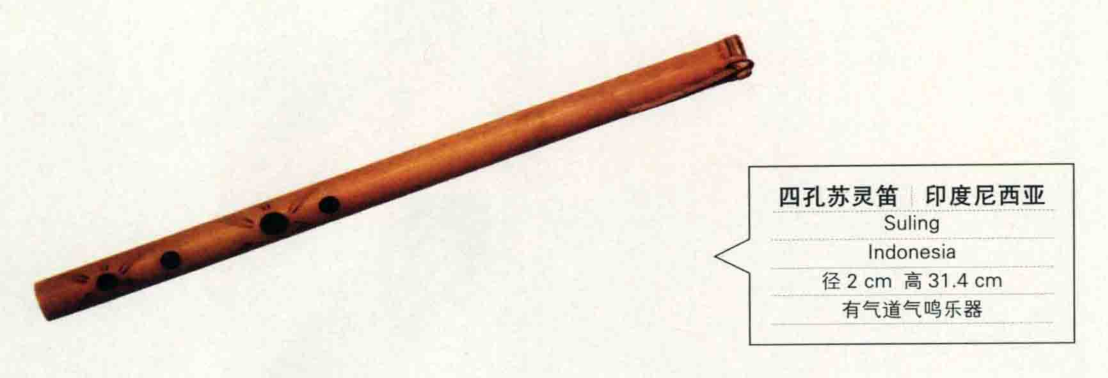


旋转排箫 | 泰国
Wot (turned panpipe)
Thailand
径 5.4 cm 高 32 cm
边棱音气鸣乐器



竖笛 | 泰国
Klui
Thailand
径 2 cm 高 43.5 cm
边棱音气鸣乐器
这件竖笛用红木制成。

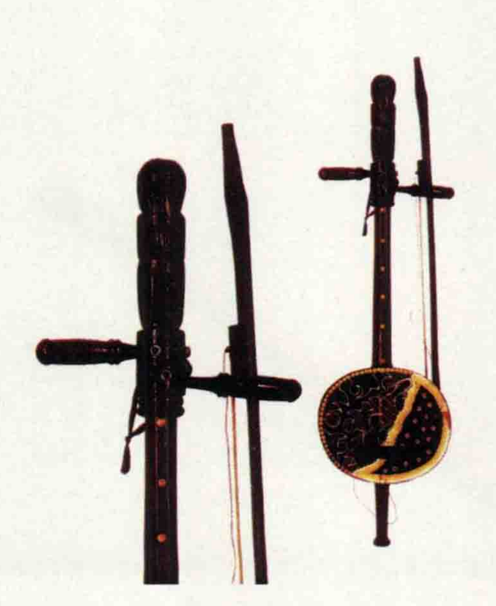
六孔苏灵笛 | 印度尼西亚
Suling
Indonesia
径 2.2 cm 高 53.8 cm
有气道气鸣乐器



四孔苏灵笛 | 印度尼西亚
Suling
Indonesia
径 2 cm 高 31.4 cm
有气道气鸣乐器



苏灵笛 | 印度尼西亚
Suling
Indonesia
径 2.8 cm 高 30.6 cm
有气道气鸣乐器



热巴卜 | 印度尼西亚
Rabab
Indonesia
高 58 cm 宽 16 cm
擦奏弦鸣乐器



普化尺八 | 日本

Fuke Shakuhachi

Japan

径 5 cm 高 54 cm

边棱音气鸣乐器

尺八是日本最有代表性的民族管乐器之一。

短箫 | 韩国

Tangso Flute

Korea

径 1.8 cm 长 41 cm

吹奏气鸣乐器

楚吾尔 | 新疆哈纳斯图瓦人

Chor

Kanas's Tuwa People, Xinjiang

径 2.5 cm 高 58 cm

唱奏气鸣乐器

楚吾尔是当地一种草本植物的空心秆制成，开有三个孔。用喉音基音以上的泛音与各音孔的固有频率共鸣，音色似哨音而虚无缥缈。流行于新疆哈纳斯地区图瓦人中。

写在前面的话

这篇《写在前面的话》类似于“修订版前言”。但由于书名更改了，内容和结构也有了较大增加和调整，因此就以“写在前面的话”为题，对《世界音乐人文叙事及其理论基础》的出版作一些说明。

此书的前身为《心 & 音. com：世界音乐人文叙事》(以下简称《心 & 音. com》)，由上海音乐出版社于 2003 年出版。其原型是应上海人民广播电台邀请而作的为时一年的 50 集系列音乐广播讲座《世界音乐文化巡礼》的讲稿。《心 & 音. com》正是在此基础上撰写而成的图书，今年正值该书出版十周年。要感谢当年任上海人民广播电台音乐总监的夏楠女士，任上海音乐出版社总编的费维耀先生、责编胡晓耕先生，正是得益于他们的鼓励和认可，《心 & 音. com》成为当时为数甚少的世界音乐读物之一。

出版后，《心 & 音. com》得到广大读者的欣赏和厚爱，而且成为不少高校“世界音乐”课程的教材，不久就脱销于市。许多作者亲身经历的音乐文化田野，以及叙事性的写作方式，使得《心 & 音. com》具有较高的可读性。由于其原型并非为教学而作，所以尽管学生觉得可读，但作为教材却“不实用”。《心 & 音. com》有的是感悟和体验，缺的是基础知识和学术理论。

多年来，许许多多的读者尤其是学生和教师前来询问《心 & 音. com》是

否有重印和销售。笔者自进入音乐出版行业后，深知一本图书的重印对于出版社来说并非易事。教科书没有问题，数次甚至十余次印刷很常见。但对于一本普通音乐文化读物而言，二次印刷的机会很少。因此，《心 & 音. com》没有重印，我也从未向上海音乐出版社要求重印。

然而，《心 & 音. com：世界音乐人文叙事》的市场和教学需求依然强烈。每年都有很多所学校要求征订，甚至网上出现了违法销售影印版《心 & 音. com》的现象。考虑到市场和教学的需求，几年前我开始了修订工作。一方面由于忙碌于各种杂事，另一方面也由于没有较好的修订方案，修订进展非常缓慢，一直拖至现在。

王耀华先生是国内世界音乐研究的引领者，其《世界民族音乐概论》（上海音乐出版社，1998）是国内最早出版的该领域的教材，非常全面和丰富。之后，王耀华先生与王州合作，于 2004 年在人民教育出版社推出了《世界民族音乐》，这是一部更为完整和体系化的世界音乐著述。另一位世界音乐的先驱是陈自明先生，他多年来一直进行世界音乐的实地考察，记录、收集了大量世界音乐资料，并组织了大量的活动。2008 年由人民音乐出版社发行的《世界民族音乐地图》是其多年来从事这项事业的写照，内容鲜活、生动和丰富。这些年来，有关世界音乐的教材陆续出版了很多，都各有特色。例如，俞人豪、陈自明的《东方音乐概论》是其中非常重要的有关地区音乐的著述。在众多关于世界音乐的优秀图书问世的情形下，如何来修订《心 & 音. com》？笔者为此纠结了数年之久。

鉴于是修订而非重新撰写，即在原有基础上进行调整、增加和补充，所以，为了与目前已有的图书形成差异，读者手中的新版突出了以下几个特点。

1. 人文叙事性

《世界音乐人文叙事及其理论基础》延续了原来《心 & 音. com》可读性的个性化人文叙事风格。除了增加少量内容外，原《心 & 音. com》的主体结构也没有变，依然沿用了亚洲、非洲、欧洲、拉丁美洲和北美洲五篇，作为第一部分——“世界音乐人文叙事”。但是，其中的章节按照地区或内容重新做了一些划分和调整，分别增添了标题，简述如下。

亚洲篇：东亚传播与变迁、东南亚地域特征、南亚宗教神灵、波斯-阿拉伯传统；

非洲篇：节奏律动、歌舞庆典、多元文化；

欧洲篇：民间土壤、古典源泉、民族风格；

拉美篇：安第斯山脉、印第安传统、加勒比海流行音乐、文化混合；

北美篇：本土化融合、街头音乐、爵士与摇滚、印第安文化与新大陆。

2. 基础知识性

新版最大的调整是增加了大量篇幅的基础知识。如前所述，如果作为教材使用，《心 & 音.com》在体现教学的一般要求即知识的概念性和规范性方面稍显薄弱。因此，新版增加了第二部分“世界音乐基础知识”。该部分也分亚洲篇、非洲篇、欧洲篇、拉丁美洲篇及北美洲篇五篇，如此不仅丰富了内容，而且也符合了教学所需。这些基础知识借鉴了目前较新的成果、观念，以名词解释或简述的体例进行了编写，同时摘引了部分联合国教科文组织近年来公布的人类口头和非物质遗产代表作项目名录中的音乐项目。

3. 学术理论性

新版的另外一个重要的特点是学术理论性。众所周知，世界音乐概念及其知识体系的兴起是由于音乐人类学学科发展的需要和推动。因此，世界音乐的教学与音乐人类学的多元音乐文化的理论学习密不可分。为了补充世界音乐教材在此方面的理论思考，新版在结构上增加第三部分，内容为“世界音乐的多元文化理论与实践”，由笔者与胡斌、吴艳二位博士共同完成，具体内容包括：

1）人类学的多元文化的理论基础（吴艳）

2）文化多元性的价值相对论对音乐人类学的影响（胡斌/洛秦）

3）音乐人类学的多元文化理论开拓了学科发展的纵深纬度（吴艳）

4）音乐人类学多元文化思想在世界音乐研究和教学中的实践（洛秦）

5）多元文化的元素开拓和促生现代作曲理论与创作的多元语言格局（胡斌）

6）大众音乐聆听和接受中呈现的音乐人类学多元文化观念的实践

（胡斌）

由此，新版努力实现了在世界音乐基础知识所基于的音乐人类学学科体系上的完整。

4. 音响聆听性

“世界音乐”是一个聆听世界。基础知识和学科理论的学习都应该是基于音乐聆听的经验而展开的。新版《世界音乐人文叙事及其理论基础》所附赠教学资料中的60首世界音乐曲目，为教学、学习和欣赏提供了便利，为读者提供了不同文化和传统语境中进行实际音响的体验与认知。由此，也增添了本书的又一特点。

笔者从上述“人文叙事性”、“基础知识性”、“学术理论性”及“音响聆听性”四方面完成了对《心 & 音.com》的修订。也因此，书名更改为《世界音乐人文叙事及其理论基础》。

在此，感谢新老读者的支持，同时也期待大家对新版提出批评。

2013 年 6 月

目　录

非 洲 篇

欧 洲 篇

拉 丁 美 洲 篇

北 美 洲 篇

第二部分　世界音乐基础知识

亚 洲 篇

非　洲　篇

欧　洲　篇

拉丁美洲篇

北美洲篇

第三部分　世界音乐的多元文化理论与实践

导论：世界音乐的概念和范畴[①]

中文的“世界音乐”，英文的“World Music”都一样，是一个复合词，即地域的世界概念加上专有名词音乐合成。因此，在字面上并没有特殊的学科意义。然而，世界音乐的概念不同于世界历史或世界地理，它并不是简单的地域概念下的音乐所涉及的范围。从广义和狭义不同层面来理解，世界音乐的概念将涉及地域、商业、创作、学术和文化等以下几个不同的方面。

1）广义概念——人类所有音乐事项

世界音乐所涉及的是世界所有的音乐，也就是人类音乐活动的所有方面，包括城市/乡村、古典/民间、现代/传统、宗教/世俗、经典/通俗、严肃/娱乐等不同范畴和类型，以及相关行为和活动的音乐。

这是一个有关世界所有民族和地区以及所有音乐风格和种类的笼统的、广义的世界音乐概念。

2）中层概念——商业市场分类

由于世界范围内的各种交往日益频繁，特别是文化交流大大促进了国家

---

① 本篇文字根据洛秦《世界音乐的学术价值和文化意义》（载《中国音乐学》2006 年第 4 期）编订而成。

和民族之间的互通往来，其中音乐成为了文化、感情沟通的重要手段之一。因此，具有民族文化代表性的音乐形式和形态也成为了商业市场中新兴的卖点。目前，在大多数国际性城市的音乐唱片市场中，除了欧洲古典音乐、流行音乐、爵士摇滚音乐、New Age 音乐之外，还有一大类，那便是世界音乐。在这种场景中的世界音乐大多为某一地区、民族或国家最有代表性的音乐品种，例如中国的《梁祝》《二泉映月》《茉莉花》，甚至《女子十二乐坊》，日本的《能乐》《武满彻专辑》《尺八曲选》或一些现代化配器创作的《樱花》《拉网小调》等。它们在音乐的内容、形式和风格，特别在文化层面上，是没有严格界定的。商业效益是这种分类的主要特点。

3）次中概念——新的音乐创作方式

20 世纪以来，严肃音乐创作在多元格局中不断探索和创新。各种新的音乐语言、新的表达方式、新的音响组合随着音乐交流国际化的日趋频繁，不断呈现新的态势。民族化是近十年来音乐创作中的一个重要特点。然而，这一时期的民族化不是以某一民族为特征的，而是以民族因素复合性为表现形式。例如，在美国当代作曲家弗朗西斯·普朗克(Francis Poulenc)的双钢琴协奏曲中，大家会不期而遇地听到优美动听的佳美兰旋律在其中突然出现。再如，美国当代作曲家罗·哈里森(Lou Harrison)是一位集世界各民族音乐于一身的作曲家，他的 *The Heart Sutra* 是一首由传统佳美兰乐队、竖琴、管风琴和一百人的合唱队表演的作品。另外，大家熟悉的中国作曲家谭盾、瞿小松的不少作品都体现了这种民族因素复合性。这种特性作品的作曲家非常提倡世界音乐的概念，他们从各类民族音乐的旋律风格特性、音律构成特性以及乐器音色特性的音乐创作层面来理解和倡导世界音乐。它是文化整合的表现和表达层面，而非学术和思想研究的角度。

4）狭义概念——世界各民族音乐文化的介绍和研究

在这一层面上，世界音乐指的是世界民族音乐。因为世界各民族的音乐都应该是民族音乐，西方欧洲古典音乐同样具有鲜明的民族特征。所以，作为一个学术领域，比较准确的称谓应该是“世界音乐”，即英语世界所使用的“World Music”，而非“World Ethnic Music”或者“World National Music”。

后二者不仅在学理上不成立，而且在语法上也不通。当然，在中文语境里，“世界的民族音乐”比较好理解。但从学术上讲，“世界音乐”的命名与国际学界的概念是一致的。

尽管这是一个较为学理性的狭义层面，更确切地说，我们在此主要关注的是从音乐形态构成和音乐文化内涵上对世界多元音乐文化的探讨。因此，我们可以将“世界音乐”从以下五方面进行界定：

1. 音乐风格呈民间性；
2. 表演方式为非职业化的自发性；
3. 传承行为以口传心授为主体；
4. 生存环境多属原生态；
5. 具有较高文化内涵或多能反映社会意义的音乐活动和现象。

这一领域研究的范畴也在变化和发展。起初大多学者更多关心偏远地区、尚未城市化或西方化的乡村部落音乐形态和行为，以研究所谓“原始”(primitive)音乐为主要内容，而且学者也主要以“局外人”的身份远离本土而进入非本国文化领域。随着世界音乐研究的深入，其研究领域和范围也不断拓展。现在，世界音乐研究不仅以地域、品种或族群作为研究对象，更以音乐活动形态、音乐行为方式和音乐文化构成中的学术价值作为研究主体。虽然这是狭义层面，但世界音乐概念及其研究领域却是由此而产生的。而且，世界音乐概念的产生、研究领域的建立以及学术范畴的确立，都是与音乐人类学学科的发展紧密相连的。

如前所述，由于世界音乐与音乐人类学发展的紧密关系，事实上，从严格的意义上来说，它所涉及的学术问题也就是音乐人类学学科研究的内容。一般来说，世界音乐研究大致分为两大层面，一是介绍和了解的层面，以信息性和知识性为特征，以简要讲解、图片观赏和音乐聆听为方式，以普及和推广为目的，属于音乐教育的人文内容的基础性课程，因此还不具有研究和学术的含义；另一层面即是专题类型的世界音乐研究，以深入详尽地拥有材料和分析为前提，通过探讨和思考，将世界音乐活动和事项中的现象梳理和总结出理论化的、具规律性哲理高度的学术研究成果。以上两个方面，构成了世界

音乐研究的具有目的、范畴、手段和宗旨的学术性质。也因此，音乐人类学在世界音乐研究纵、横两方面发展的过程中，获得了深入和壮大。

虽然在中国音乐研究特别是中国传统音乐研究中，音乐人类学的许多研究方法和理论已经被大量接受和采用，而且在诞生许多优秀学术成果的同时，也逐渐形成了具有一定中国特征的音乐人类学研究方法和理念。然而，学术的本土化研究的深入发展总是伴随着学术的国际化视野的扩大而推进的。没有广阔的、跨国界的学术思想及方法的交流和互通，缺乏广泛的、世界的音乐人文知识的给养和充实，我们的学术发展和理论研究必将受到一定的限制。

由于条件受限和起步较晚等客观原因，世界音乐研究在中国的发展，其学科性质和学术方式还相对薄弱。一方面体现为本土研究中的跨文化比较、联系和归纳的不足，例如中国乐器文化与东西亚关系中的传播性、地域性和属地性研究还不够充分和深入；再如中国音乐构成的方式在与东西亚文化中所形成的接纳、衍生和扩展的关系也依然可以进行更多的研究；还有，对音乐作为生存方式在华人移民现象中的文化和政治功能的研究还有待于开展等等。诸如此类的研究应该是有助于我们本土化研究的更加成熟和发展。另一方面是世界音乐教育普及不够、人文性不足和缺乏体系化，其主要原因是一些主管部门和学者及教育工作者两方面都对世界音乐教育的功能、作用和价值认识不足。也正因此，世界音乐教育和研究的推广与开展成为了我们大家迫切的要求和必要的职责。

发展世界音乐研究，首先需要强调的是对其学术价值的充分认识。与音乐人类学学科研究相辅相成，目前我们已经开展了一定程度上的“学科硬件”建设工作，诸如一般音乐形态的乐器与器乐、记谱与分析、音响与结构研究等，音乐类别的民族志、城市音乐、移民音乐、仪式音乐和社会性别研究等，考察手段的实地考察、音像资料采集等层面。这些方面的建设很重要，然而“学科软件”建设更为重要，也就是世界音乐中的论题性研究（Issue Studies）。因为“学科硬件”是在研究过程中内容的数量化扩展，而“学科软件”是研究过程中思想的抽象性总结。如果说，我们把“学科硬件”视作事物研究的横向范畴

性的基础建设，那么，“学科软件”就是学科发展在学理层面上的深入和哲理性上的提高。没有理论、缺乏思想是不成其为学术，只有硬件建设而没有软件研究是没有学科意义的。也就等于只有骨架而没有血肉的躯体是没有灵魂的。因此，“学科软件”性质的论题研究成为我们世界音乐研究的学术价值的关键所在。①

世界音乐研究和教学是在提倡多元文化的基础上建立起来的，因此，其所涉及的音乐及与之相关的概念、认识和理解，与西方古典音乐教学体系中的观念有着很大程度的差异。首先我们将涉及的是什么是“音乐”？随之所关注的音律、音阶、音程、音响、音色，音乐的节奏、音乐的结构、音乐的语汇以及它们的表现方式，都是基于不同民族和文化的环境和条件而聆听、认识和理解的。

在西方古典音乐体系中，音乐无疑由乐音及其有规律的结构和组织所构成，是声音活动和艺术表现方式，其价值主要是美学意义的。然而，就物理特性来说，在多元文化的概念和条件下，音乐构成的条件并非必须乐音，也就是说，那些不具有规律性振动的声音同样是创造特定社会和文化背景下的音乐的重要元素。例如，击掌踏步是非洲部落节庆活动中，歌舞表演的主要节奏方式。非洲及其其他很多地区，鼓是歌舞音乐表演的重要乐器。而那些制作鼓，不仅制作简陋粗糙，而且演奏的方式也是各异。有手掌拍击，鼓槌敲击，还有摩擦振动发声等。它们的声音元素是非乐音的，但表现意义无疑是音乐的。即便有不少乐器的主要发声是由有规律振动的乐音构成，但是伴随它们的那些非乐音的“杂声”与其构成了有机的整体。诸如巴西卡波伊拉舞(Capoeira)的伴奏便是乐弓(Berimbau)加上小手鼓、击掌和牛铃(Caxixi)的组合。还有，非洲著名的拇指钢琴(Mbira)中，许多在乐器面板上附有啤酒或汽水瓶盖，由振动伴随产生沙沙声。在多元文化环境中，大量的乐器所产生的声音不符合所谓乐音的审美要求，但是它们的文化认知的意义是非常显著的。在多元文化环境里，音乐的丰富涵义远不仅是审美的，它会涉及习俗、语

---

① 洛秦：《学无界 知无涯》，上海音乐学院出版社，2007年，第344页。

言、宗教、政治、经济和文化等各个方面。北美印第安人为驱巫治病而歌舞，巴西苏亚人不为“音乐”而歌唱。因此，音乐人类学家劳瑟维克（Mirjana Lausevic）认为，音乐是特定时间和地点范围内的个人与集体的创造性的经历：

> 我想，假如你试图回答音乐是什么的问题，你必须清楚你是从谁的角度来考察的。因为对不同的人，音乐有不同的涵义。如果要我回答，音乐对于我是什么的话，那它是一种生命的表达，一种在一定的时间与空间发生的文化的表达。它是伴随和你在一起的人们而产生，在他们周围产生，为他们而产生，它是与那些经历必不可分的。[①]

正因为世界音乐所涉及的是世界所有的音乐，包括了人类音乐活动的所有方面，其内容、形式和涵义丰富多彩、繁复万象，不仅从地域上包含城市与乡村、古典与民间、现代与传统、宗教与世俗、经典与通俗、严肃与娱乐等不同范畴和类型，而且音乐发生的物理条件或因素的方式及认识，以及在特定时空范畴的特定观念中对音乐的理解和表现也都是气象万千、纷繁多样。因此，我们对世界音乐概念和范围的界定，基础与核心是文化，而非其他。

---

① 《探索音乐世界》(*Exploring the World of Music*)，载《音乐教育·探索音乐世界专辑》2005 年第 3—4 期，第 3 页。

世界音乐

人文叙事

不出家门，不知方圆有万里；不出国门，不知人类文化如此多姿多彩；不听一听世界各民族的器乐人声，真不知道人类的音乐远不止《春江花月夜》和《命运交响曲》。总想与热爱音乐的读者们分享我在聆听和观赏大千音乐世界中所获得的感受。

世界音乐中蕴藏着丰富多彩的人类文化宝藏。正如人们常说的，各民族的歌声，像一座汇集千年珍品的宝库，独放异彩；他们的曲调，似一条闪烁着万斛明珠的长河，源远流长。那些节奏讴歌了人们赖以生存的江河、平原和山川，那些旋律记载了民众繁衍生息的欢乐、苦难和希望。世界音乐是一座五光十色、万紫千红的百花园。在东方，我们从中国先秦金石琴箫的演奏中能感应到士文化的精神，日本尺八总让人想到人生悲凉的情景，"佳美兰"音乐结构与当地的宗教"轮回"观念切切相应，而孟买城、恒河边的旋律永远歌唱着生命轮回不灭的诗篇。因此，音乐不仅仅是人们表达感情的载体，而更多地成为社会文化的象征。特别在非洲，音乐节奏中充满了"神"的象征，因此节奏成为了非洲人生命的灵魂。欧洲大陆的音乐巡礼告诉我们，古典并不是空中楼阁，它的根基、它的源泉在民间。在贝多芬《英雄交响曲》中，我们可以听到德国乡村的号角声；在巴托克的旋律中，更是跳跃着生动的匈牙利民间气息。虽然南美洲处处可见殖民文化的遗迹，但在安第斯排箫声中依然保留着印加社会的文化性，为什么苏亚人要"歌唱"的故事就是一个典型例子。北美洲新大陆展示给大家的是一个多元民族文化天地，那里的音乐尤为五彩缤纷。诸如非洲文化遗产美国黑人音乐，街头乐手在小巷里弄间歌唱着自己的人生，萨克斯管从新奥尔良吹出了爵士的第一声，以及我们看到《阿帕拉契亚之春》充满了美国乡村田野的欢快气息。

这里所陈述的，就是这样一个充满人生哲理，展示民俗风情，环绕五洲四海，聆听各民族音乐的节奏旋律，从古典到民间、由宫廷至乡村的五色斑斓的《世界音乐人文叙事》。

亚洲篇

亚洲(Asia)是亚细亚洲的简称，为世界七大洲中面积最大、人口最多的洲。亚洲面积4400万平方千米，占据地球总面积的8.6%、总陆地面积的29.4%。亚洲大陆与欧洲大陆毗连，形成全球最大的陆块——亚欧大陆，总面积约5071万平方千米，其中亚洲大陆约占五分之四。人口总数约为40亿，约占世界总人口数的60%。

亚洲的种族、民族构成非常复杂，尤以南亚为甚。黄种人(又称蒙古利亚人种)为主要人种，其余为白种人、棕色人及人种的混合类型。亚洲大小民族、种族共有约1000个，约占世界民族、种族总数的一半。其中既有拥有十几亿人口的汉族，也有仅几百人的民族或部族。根据语言近似的程度，亚洲的居民分属汉藏语系、南亚语系、阿尔泰语系、马来—波利尼西亚语系、达罗毗茶语系、闪米特-含米特语系、印欧语系等。亚洲是世界文明古国中国、印

度和巴比伦的所在地，也是世界三大宗教佛教、伊斯兰教和基督教的发源地。

在地理上，亚洲一般分为东亚、东南亚、南亚、西亚、中亚和北亚。东亚指亚洲东部地区，包括中国、朝鲜、韩国、蒙古和日本。东南亚指亚洲东南部地区，包括越南、老挝、柬埔寨、缅甸、泰国、马来西亚、新加坡、印度尼西亚、菲律宾、文莱、东帝汶等国家和地区。南亚指亚洲南部地区，包括斯里兰卡、马尔代夫、巴基斯坦、印度、孟加拉国、尼泊尔、不丹。西亚也称西南亚，指亚洲西部，包括阿富汗、伊朗、土耳其、塞浦路斯、叙利亚、黎巴嫩、巴勒斯坦、约旦、伊拉克、科威特、沙特阿拉伯、也门、阿曼、阿拉伯联合酋长国、卡塔尔和巴林。面积约 700 多万平方千米。中亚指中亚细亚地区，狭义讲只包括土库曼斯坦、乌兹别克斯坦、吉尔吉斯斯坦、塔吉克斯坦四国的全部和哈萨克斯坦的南部。北亚指俄罗斯亚洲部分的西伯利亚地区。①

正是由于亚洲人口众多、地域广阔，民族种类复杂、语言体系多样、宗教信仰不同，以及各国之间的经济和政治的差异，特别是各自悠久的历史和文化传统，加上它们之间的交往融合、变迁互动，使得整个亚洲在音乐内容和形式上都成为了世界上最丰富、最富有色彩的地区。也由于地域的特点以及历史和传统的不同，亚洲的几个主要地区都形成了它们自身的音乐文化特点。从总体上说，可以概括为：1）东亚以音乐文化的历史传播、传承和变迁为特征；2）东南亚以铜锣音乐文化圈为代表；3）南亚以印度拉格音乐体系为代表的宗教神灵在音乐中的表述为特点；4）西亚以伊斯兰-阿拉伯音乐文化传统为主导。

---

① 亚洲概况摘编自百度“亚洲百科”2009－1－17。

一、东亚音乐文化的历史传播、传承和变迁

东亚诸国由于自然地理的接壤以及深厚的历史渊源，它们在音乐文化上相互作用和影响。其中，由于古代中国的海上丝绸之路、日本遣唐使的作用，以及朝鲜半岛在历史上与中国明朝的特殊关系、蒙古国与中国内蒙古为同一民族文化等因素，因而促成了雅乐、音乐戏剧、众多乐器等在东亚地区的传播，继之传承的共同特性，最终随着它们的本土化而发生文化变迁。

1. 中国：文明久远、民族多姿的国度

世界音乐人文叙事首先将从我们的祖国大地开始。从这里开始，我们对中华民族悠久丰硕的音乐文化作一番巡礼。知己，才能知彼。在认识自己国家的音乐历史和文化的基础上，才有可能更好地了解、欣赏别的民族国家的音乐文化。

金石交响先秦乐

去美国留学之前，我没有想过“音乐是什么”，特别是从未仔细思考过“什么是中国音乐”的问题。由于我在美国肯特大学(Kent State University)攻

读音乐人类学博士期间，同时在该校的“世界音乐中心”任音乐指导教授中国音乐，因此“什么是中国音乐”的问题一直缠绕着我。被这个问题缠绕的原因是多方面的，一是“游子心态”，不出家门，不会有“每逢佳节倍思亲”的感觉，在国外的中国人特别爱国；二是“身份问题”，每时每刻，别人和自己都提醒我们是中国人，一个中国人必须了解自己的文化；再就是“责任感”，一位中国音乐学者、中国音乐指导将选择什么样的音乐来代表和弘扬中国的文化呢？

我考虑的结果是，一个民族的文化就像一条满载历史和颇具性格的河流。历史给予她积淀，性格给予她光彩，她的咆哮、她的宁静、她的源流、她的去向是这条河流的整体面貌。那么，她的源泉在哪里？她的内力在哪里？她的继承又是从哪里来的？

中国音乐的历史非常久远，在中华民族的文明形成的时候，她就已经随之孕育而生了。从有限的古老书籍中所讲述的故事，以及从目前在地底下寻找出来的物品来看，最初的音乐活动大约在九千年之前就已开始。那时候的音乐大多与舞蹈结合在一起，内容多为狩猎、农业生产、祭祀活动等。可惜详尽的情况今人已经没有可能知道得太多。到春秋战国的年代，历史对音乐事宜的记载就已经比较清晰。从展现在我们面前的这一幅极其辉煌的图景中，了解到先秦的祖先们在音乐上已经相当富有了：相当数量的乐器，一定规模的歌舞形式，完整的乐律理论以及深邃的音乐美学思想。其中，在“青铜时代”这个大环境中产生的编钟编磬乐器，可以说是集中地体现了先秦音乐文化的精神。

20 世纪 70 年代，考古队的人们在湖北的随县，从已经埋葬了两千年而有余的战国时期的曾侯乙墓地的泥土中，吭吱吭吱地一件又一件地抬出了一个庞大的编钟编磬乐队。钟，以青铜制作而成；磬，为石头所作。不同尺寸的钟磬，发出不同的音，根据音高次序排列成组，构成编钟编磬。音乐行家、考古学家、历史学家们，围着 65 枚尺寸大小顺序的编钟、32 件声音高低顺序的编磬，以及鼓和其他乐器共 125 件，看了又看，摸了又摸，面对这组先秦华夏音乐文化的杰作，惊讶得说不出话来。学者们再细心地看，发现了更多有意思的东西：那悬挂编钟的支撑架是用桐木做成的，呈曲尺形；横梁两端装有

雕刻成龙、鸟和花瓣的铜套；立柱为六个以手和头顶承托横梁的青铜佩剑士兵；编钟上所用的是爬虎挂钩……整套乐器极其富有象征意义。我曾经在一篇题为《从声响走向音响》的青铜钟研究论文中写道：

钟磬在当时所体现的“金石之声则若霆”，“金声也者，始条理也”等等都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响。它们呈现给人们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威慑的力量，不仅表现在“钟鼎为祟”、“形象之可骇怪”上，而且它们主要是作为自然之声的“再现”，在它们那长时间经久不消的音响里，蕴藏了某种似乎是非人间的神力。就连它们的支撑架都必须具备这样一种“兽”、“宏”面目和神情，才能与之相匹配，才能够得上充当“钟神”的奴仆。青铜钟磬一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想象，另一方面它们本身就是恐怖的化身、保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观念深深地凝聚在了它们的身上。同样，从它们的形象中、音响里也折射出了那一时代的精神气质和文化氛围。

由于那时候记录音乐的方法很简单，没有可能准确地把音乐的旋律和表演方式传承下来。虽然大家都明白，今天我们在舞台上听到的各类钟磬乐舞并不是真正的先秦音乐旋律。但是，通过编钟编磬所发出的音响效果，我们可以想象地来体验先秦钟磬音乐的魅力。1997 年 7 月 1 日，香港主权回归中国，“香港各界庆祝回归委员会”特约国际知名的中国作曲家谭盾为这一历史时刻创作了《交响曲 1997：天、地、人》。作曲家力从以中国文化的境界“天时、地利、人和”为基点，在音乐表现手法上，运用了从曾侯乙墓中出土的两千多年前的编钟原件，请“中华编钟乐团”演奏，而且还邀请了世界著名大提琴家马友友参与演出，使得作品在创作思想和表现方式上深刻且气势磅礴地诠释了这一具有划时代的历史时刻。先秦“青铜时代”的钟磬之声，在中华民族洗刷历史耻辱之时，在告别 20 世纪和迎接新世纪的时刻，担任了举足轻重的角色，充分体现了钟磬之声的象征意义和文化价值。

琴箫回响士文化的精神

中国文化离不开中国文人士大夫，而中国文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总称。而且特别需要指出，古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上凝聚了中国文人士大夫的精神。也由此，它的音乐“曲高和寡”。古琴和琴曲多不为大众所了解，而事实上，古琴可以称得上是中华民族音乐文化的象征。

《高山流水》的古琴故事，大家听得最多。音乐历史上，唯有在古琴走过的印迹中，人们才可以找到像俞伯牙和钟子期那种从“知音”情转化为“生死之交”的轶事了。在长江和汉水交界的口子处，有个地方叫重镇，在那里有个方方的玉石块，被后人称为“古琴台”。据说，那就是《高山流水》的源地。我没有去过，听人讲，“古琴台”后有一座殿堂，殿堂不仅位于深深丛林之中，而且三面环水，月湖在它的西边，龟山在它的东面，景色极是美丽。难怪俞伯牙要在此按徽挑弦，钟子期会在那里成为“知音”。

古琴的轶事很多。传说，“竹林七贤”的嵇康在遭司马氏之害而“问斩东市”的临刑前，安然地弹奏了一曲《广陵散》。另一个传说是，陶渊明“挂印归田”后，在屋内墙上挂了一张无弦琴。《高山流水》和《广陵散》的故事讲的是古琴与文人间的生死之缘；而“无弦琴”的传说给予人们的启示是古琴的象征含义，即它的力量不在于声音而在于精神。

文化象征意义如此之深的古琴，就其发声原理而言却全然不是精神性，而是物质性的。古琴音乐中的一个重要特点是它的泛音音色。泛音是琴弦的各部分同时以 1/2、1/3、1/4、1/5 等分段振动产生的结果。泛音系列形成的是纯律，古琴音律与其十三徽音位以及它的音乐，就是在这样的物理原则上建立起来的。我们已经看到，这样的物理原则建立之后，古琴的发展使得它的意义已经远远超出了音乐自身的价值，由物质转变成了一种特有的中国文人文化的精神。

古琴音乐的文化象征性并不是虚无的，它的“非”音乐的意义是在对音乐声音本身品质的苛刻追求中建立起来的。古人冷谦对琴声提出“十六法”：轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐。另一重要古琴美学

家徐上瀛的《溪山琴况》，提出“二十四况”：和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。这些古琴音乐美学范畴是在一整套复杂的琴音演奏规范中提炼出来的。首先是琴的音色的构成，包括散音、按音和泛音；其次是一百多种左右手指法规范，比如，仅是左手的装饰音“吟”、“长吟”、“游吟”、“略吟”、“猱”、“及猱”、“注猱”等等就有三十多种；再是用指也有“上弦”、“和弦”、“修指”、“搭弦”、“按徽”、“发声”、“取音”等要求。只有掌握了良好的演奏规则，产生了优良的声音品质，才能达到那一系列的审美意境，才能体现“大音希声”的哲理。《高山流水》和“无弦琴”给予的文化含义和力量都是在音色、音符、音乐的前提下产生出来的。庄、禅哲学赋予古琴了音乐以外的东西，而古琴的音色、音符、音乐又提供给庄、禅思想无限的空间。为什么人们不在二胡、笛子上下“十六法”、“二十四况”的功夫，道理就在于，古琴本身的声音品质、演奏规范、音乐内容和形式决定了它的古典地位和文化价值。

古时候的琴人用来记录演奏的方式，也是古琴文化特征中有意义的地方。古琴谱不像简谱用“1、2、3、4、5、6、7”阿拉伯数字作为音符；也不像五线谱以线条和“豆芽菜”式的抽象符号来表示音高。最初琴人的音乐创作不是谱曲，而是撰写文章。这样说一点儿也不过分，因为最早的一首琴曲《碣石调·幽兰》就是一篇文章。文章将演奏者左手所按的琴弦琴徽、右手拂挑撮勾的演奏技巧叙述得很是详尽。这种记谱方式也就是今天所称的“文字谱”。后来，琴人觉得写“文章”和读“文章”都太繁琐，于是，发明了“减字谱”，人们用减少笔画的汉字来说明抚琴的方式。有意思的是，这些简化了的汉字符号可以解释非常复杂的表演方式，但是，它却不标明精确的节奏。它不是不能记录精确的节奏，而是不为。为什么呢？从文化构成的角度上来说，这种琴谱不标明精确节奏是体现了中国文化中的一种“有规而无格”的精神现象。这种精神为情感的表现在一个可行的、可容许的范围内提供了极大的空间自由。依谱而又不拘泥于谱，有自由而又不失规矩。我在《谱式：一种文化的象征》一文中写道：

> 古琴谱式所体现的精神与一定时期的艺术思维方式和某种文化构成模式是一致的。古代琴人们为了在感情、灵魂的遐想、超尘、脱俗的自由上更有所“得”，他们就在所凭借的对象古琴谱式的节奏时值的功能上有意地有所“失”。失，是为了得；得，更要容纳失。这就如同中国绘画中强调的“留白”、篆刻艺术中注重的“气口”、围棋中之必须有“眼”一样，这就是辩证的统一。

古琴的音乐“曲高和寡”，这件乐器自身的性格孤傲得很。从来文人琴家只陶醉于独往独来的自娱中，使得古琴终日高高在上。这种喜好寂静的性格，很难有别的乐器敢于来接近它。不过，直吹的箫是个例外。听过吹箫的读者是否和我一样，觉得箫的音色特别圆润、深沉，善于表现抒情、哀婉的旋律？我想一定是的。在中国乐器中，古琴和箫合奏是一对最佳的组合。它们是表现忧而不伤、哀而不怨的音韵的最完美的结合。我们常常在许多古代诗文和绘画中，读到、看到对这两件乐器的联姻的描绘。可以这样形容：琴音呈颗粒状，所表现的是高洁、淡雅、润丽、幽恬的意境；箫声是一种长线条的气息，所陈述的是宛转、含蓄、思虑、孤寂的感情。这两者在音色上的对比、旋律织体上的交融错综，只仅仅在音响效果上已构成了极为美丽的图像。更不必说，以这一组合来歌唱“断肠人独涉天涯”的情景。有机会的话，请读者们不

图1　古琴



妨去听听为王维的名诗《渭城曲》而作的古曲琴箫合奏《阳关三叠》。那旋律的起伏，那音调的呼吸，那琴箫音色之间的交流对话，把“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”的场景渲染得很是深切、动情。

小泽征尔的眼泪为谁流

今天大家提起二胡，没有人会不认为它是一件地地道道的中国乐器。在早那几十年前，西方世界还把二胡叫做“中国小提琴”。可是事实上，最初的二胡并不是汉族人自己的乐器。二胡在早些时候叫“胡琴”。“胡”是古代汉族对中国北面的少数民族的统称；“琴”，在古时泛指各种乐器。大约在唐宋前后，二胡传入汉地，被应用于宫廷，随之流传而成为了最有特点的中国乐器之一。二胡的特点在哪里呢？首先是它的音色。二胡的共鸣箱上蒙有一张蛇皮，使得二胡具有非常优柔甜美的音色。其次，二胡没有指板，这使二胡产生了特殊的揉弦效果。这两个特点使二胡的声音非常相似于人声。我在向美国听众介绍二胡时，还加上了另一个特点。我说，二胡的弓是夹在两根琴弦之间的，演奏的人不必担心弓会从琴弦上脱落下来，不像小提琴，不少初学者往往拿不住弓而从琴弦上掉下来。美国听众听了大笑。虽然一半是笑话，但的确也真是二胡的特点之一。

二胡另一大特点是它的“千斤”。“千斤”是二胡上确定演奏琴弦长度的一个装置，可以上下灵活自由移动来设置琴弦长度以改变音高。因为其在调节音高中起着举足轻重的作用，从而得名“千斤”，所以真可谓“千斤”值“千金”。我认为二胡历史上有两次“革命”，第二次是近代史上的音乐家刘天华对二胡的“革命”，而第一次就是“千斤”的出现。宋代陈旸《乐书》中有这样一段文字记载：“奚琴(即今二胡——笔者注)本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”陈旸《乐书》不仅在文字中告诉我们，二胡原来是“胡乐”，其演奏用竹片置于两弦之间而发音，当时为民间乐器，而且更重要的是，它还有一幅“奚琴”图，图中所示没有“千斤”。谁发明了“千斤”？哪年哪月有了“千斤”？详细情况目前我们还不甚清楚，所知道的是，大约明代才有“千斤”(明代尤子求《麟堂秋宴图》中有了“千斤”)。不管是谁发明了它，也不管什么确切时候有了它，它的出现应该

是对二胡演奏功能、音乐表现力的一次“革命”。

为什么这样说？来讲一个故事。我指导的肯特大学“世界音乐中心”中国乐队中，有一位中胡手，泰国人，名叫潘阳。他有几个之“最”——乐队中年龄最大、乐谱最干净齐全、问题最多、演奏的方法最特别。由于泰国拉弦乐器是不换调的，不像中国二胡、中胡之类，每一个调的指法都不一样。所以，在换调时，潘阳不会换指法，但他很聪明，移动琴上的“千斤”来换调。比如，当D调(re / la弦)转到C调(do / sol弦)时，他就将“千斤”往上移动大二度，当D调转到G调(sol / re弦)时，就将“千斤”往下移动四度。以此类推，这样他可以不换指法就能演奏几个调的音乐了。移动琴上的“千斤”来换调对琴的音色来说是很糟糕的，但对他来说这也算是“丢卒保车”的办法了。从泰国人潘阳的权宜之计，可以看出“千斤”在音乐表现功能上的灵活性。再讲另一个故事，京胡是胡琴类乐器的一种，专门用于京剧的伴奏，它也有“千斤”。喜爱京剧的人都知道，京剧主角和演奏京胡的琴师关系特别好，这是因为琴师伴奏的默契对主角在舞台上的演唱好坏有着至关重要的影响，如果琴师不得力、配合不好，将直接影响到演唱质量。据说，在20世纪三四十年代，曾有一位京剧主角为了什么事在上场前与琴师有口角，使得琴师非常生气。然后，琴师就在舞台上对主角进行报复，他将“千斤”往下移动提高了唱段的调高，结果造成了主角在高音区唱不上去，全场一派喝倒彩声。从此，这位主角再也不敢得罪琴师。这个例子充分说明了“千斤”的重要作用。“千斤”是琴弦有效弦长的固定点，它决定了从“千斤”到琴马的琴弦振动发音范围。因此，“千斤”的位置非常讲究，恰当的“千斤”位置与琴的发音音色有着直接的关系。所以，“千斤”的出现对二胡的发展产生了极其重要的影响，我认为这是二胡发展史上的第一次“革命”。

二胡的第二次“革命”是由近代音乐家刘天华所发起的。刘天华是20世纪初叶的人，新文化运动的支持者，文学家刘半农的弟弟。刘天华从小学习西洋乐器，成年后从事音乐教育，同时学习民间传统乐器。1922年受聘赴北京，在北京大学音乐传习所任教，先后在各类不同的学校兼职教授音乐。1927年发起筹建了“国乐改进社”，他提出“一方面采取本国固有的精粹，一

方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来”的思想，综合了他自己多年来学习西洋音乐的基础和从民间传统音乐家中所得到的经验，对二胡进行了“革命”。他把小提琴的许多演奏方法用到二胡上，在演奏技巧、音乐语汇、创作手法等方面大大地发展了二胡的表现力。虽然刘天华一生只创作了二胡曲十首、琵琶曲三首、民乐合奏曲二首，但是，他将二胡原来只是一件民间性质的乐器提高到了具有民族音乐象征性的形象，他对二胡的“革命”对中国民族音乐的发展产生了极为深刻的影响。

虽然刘天华的贡献是巨大的、“革命”性的，但是，二胡作品中最出名的却是《二泉映月》，出自一个沿街卖唱的“瞎子阿炳”——华彦钧。阿炳的这首二胡独奏曲世界著名，已经被改编成了许多演奏形式。据说，著名的日本指挥家小泽征尔听了《二泉映月》后，热泪满腮。之后，他还亲自指挥中央乐团演奏改编为弦乐合奏的《二泉映月》。我在美国肯特大学“世界音乐中心”教中国音乐，举行过很多次中国音乐会。美国听众们告诉我，大多数的曲目他们听后就忘了，只有两首作品永远忘不了：一首是我改编并自己演奏小提琴的小提琴与中国民乐队协奏曲《梁祝》，另一首就是二胡独奏与乐队合奏的《二泉映月》。

敦煌琵琶反弹窈窕舞姿

1994 年春，我还在华盛顿大学读书，一位朋友从上海寄给我余秋雨的散文集《文化苦旅》。其中第一篇写的就是敦煌莫高窟的事。他写道，从一位卑微、渺小、愚昧的看管莫高窟的道士手中，俄国人勃奥鲁切夫用一点点随身携带着的俄国礼品，换取了一大批文书经卷；匈牙利人斯坦因用一摞子银元换取了 24 大箱经卷、五箱织卷和绘画；法国人伯希和用少量银元换去了 10 大车、6000 多卷写本和画卷；日本人……斯坦因第二次又来……就这样，一箱又一箱，一大车又一大车，将中国的文化财富连骗带抢带偷地运出了中华大地。那里，一个古老的民族的伤口在流血。

那些被拉走的一箱箱、一车车的经卷里，就有中国唐代的音乐谱卷。敦煌的音乐谱卷就是现在所称的《敦煌琵琶曲谱》，至今还仍然在法国。一直要到 20 世纪 50 年代，通过影印的方式才将《敦煌琵琶曲谱》的复制品转带回中

国。唐代是中国文明和文化最辉煌的时期，也是世界文化史上最伟大的时期，那么她的音乐在当时是怎么样的呢？

自有了《敦煌琵琶曲谱》影印本之后，中国学者对此进行了大量的研究，其成果是非常令人鼓舞的。到目前为止，学者已经基本解决了乐谱的定弦、音位、音高等问题，只有一些节奏的疑难依然在讨论之中。因此这些琵琶曲谱成为了了解唐代音乐实际的重要的途径。有意思的是，琵琶原来并不是中国自己的乐器，而是在隋唐之前经由“丝绸之路”传来中国的波斯乐器。波斯也就是现在的伊朗。我很幸运，在华盛顿大学读书时，随一位伊朗音乐家学习波斯古典音乐，因而有了机会接触了大量的波斯乐器。中国琵琶的原形在伊朗称“乌德”(Ud)，形制与琵琶非常相似。从“丝绸之路”传来中国的乐器还有很多，其中琵琶是最中国化了的，发展成为最有代表性的中国乐器。无论从制作的材料和结构、演奏的方法还是音乐作品的风格，现在的琵琶所呈现的已经是一件纯粹的中国乐器了。我常对人说，中国文化的强大力量在哪里？她的强大力量就在于，任何形式的东西只要进入中华大地的领域，它很快就被同化成了中华文化的一部分。印度信仰变成了佛教，满族变了中国清王朝的成员，伊朗的“乌德”也变成了中国的琵琶。

琵琶在唐代是宫廷乐舞和文人士大夫做诗唱曲的宠儿。我们在敦煌石窟中看见了反弹琵琶的窈窕舞姿，我们在诗人白居易的长诗《琵琶行》中读到绘声绘色的描写，例如“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语”等。唐代大曲《霓裳羽衣舞》很出名。据说是，舞姿乐声“飘然转悬回云轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜逸裙时云欲生”。大家是否知道，这首著名的歌舞音乐是唐明皇写的。相传是玄宗根据河西节度使杨敬述所献《婆罗门曲》改编的。《霓裳羽衣舞》在当时非常盛行，杨贵妃也参加过舞蹈。天宝之乱后，怕引起明皇的哀思，宫中不再演出这一舞蹈了。但是，民间至今仍流行着同名的《霓裳》一曲，琵琶曲《月儿高》也称为《霓裳曲》。不管当今的“霓裳”是否是唐代的“霓裳”，但琵琶旋律之优美动听，的确让人难以忘怀。

中国琵琶在美国的市场效应还真不错，这点的确让我惊讶。原因的一个方面可能是琵琶演奏技巧复杂，音乐风格多样，美国听众为之好奇；另一方

面,是因为一些有志的中国音乐家作出了不少努力。美国尼姆布斯(Nimbus)音响公司曾寄给我一张CD唱片,让我在《亚洲音乐》杂志上为该唱片写一篇评论。这张唱片是"世界音乐精粹"的第二卷,巧的是,唱片的封页是我的老朋友,著名旅美青年琵琶演奏家吴蛮。她在其中演奏的一首中国琵琶独奏曲,就是《月儿高》。吴蛮演奏的琵琶CD唱片在美国各大音乐店家都有陈列,到目前为止,她的专辑唱片大约已经有十余张之多了。眼下,她与刘索拉、谭盾等中国当代作曲家,以及世界著名音乐大师马友友、小泽征尔等一起,常常进出于美国录音棚、音乐厅的里里外外。也因此,琵琶成为了国际音乐舞台上的热门常客。

讲中国音乐,我想起一些与其有关的故事。曾经一位朋友在人事和生意上遇到了不少麻烦,他感慨地说:"钱能解决的事都好办,钱不能解决的事就麻烦了。"这句很普通的话,其实说出了很深的道理。因为这种现象不只是体现在钱财生意上,而且也相似地涉及许多有关音乐文化方面的问题。我们在音乐上常说,演奏技巧容易学,只要肯下工夫,技巧的问题总能克服,但是,音乐风格、文化特征就不那么容易掌握了。

20世纪80年代初,我在浙江管弦乐团任小提琴首席,一年要有两次去外地巡回演出。记得有一次在浙江嘉兴演出,一位在当地算是小提琴拉得不错的人让我给他一些指导。听了他的演奏后,我说:"你的演奏技巧很好,但是音乐风格不对。你拉小提琴像拉二胡。"这样的批评应该说是很严厉了,因为,如果不能正确地掌握风格,而把一件乐器在文化上进行了错误的解释,等于是白学了这件乐器。这与有意识地改造风格、加入别的文化因素的创造是不同的。例如,小提琴协奏曲《梁祝》就是有意识地加入了二胡的演奏方式,来表现中国戏曲的民族风格。

相同的例子也发生在我教美国人演奏中国音乐中。我的教授的夫人是一位相当好的专业长笛手,她喜欢中国音乐,也来参加我主持的中国乐队,在乐队中吹竹笛。由于长笛的功底,她很快就能非常娴熟地吹奏竹笛,还多次与她丈夫合作演奏笛子与扬琴重奏曲《姑苏行》。然而,她自己很清楚,就如我时常告诉她的,她吹的依然是"长笛"而不是中国笛子。手指快、技巧好只

是一个方面，而重要的是音乐风格，她没法演奏出中国笛子所具有的那种清脆而又带有明显笛膜振动的音色。至于江南丝竹作品中装饰音处理和特殊的乐句呼吸效果，对她来说就更难以掌握了。

中国民族乐器有很多很多，像弹拨乐器还有筝、三弦、阮，簧片乐器有笙，吹管乐器有管子、唢呐，击弦乐器有扬琴，打击乐器有各种鼓、锣……在这里不可能都一一地为大家介绍。建议读者们有机会听一听人人都熟悉的民乐合奏曲《春江花月夜》。这首乐曲像是一个民族乐器的展览和总结，每一小段的乐曲分别为不同乐器提供展示的机会，不同的乐器在同一主题下充分地发挥自己的才干。在音乐的流动中，我们眼前的场景就仿佛是在中秋月夜时分：一道道明澈的月光，一梭梭湖面上的船只，一对对爱恋的情侣，一幕幕美丽的景色，正在跌宕起伏的旋律交叉着轻重缓急的节奏和阴柔阳刚相间的音色对比中，装点着江南的山水。

提到《春江花月夜》，我给大家讲个笑话。在美国，有一次我给乐队排练《春江花月夜》，美国学生问我："你们有《二泉映月》，又有《春江花月夜》，怎么会有这么多关于月亮的好听音乐？是不是你们吃了太多的月饼？"我说："月饼在早些时候是定量供应的，没有可能吃太多。中国所以有那么多关于月亮的音乐，是因为原来我们一直以为世界上只有中国存在，除了中国没有别的更多好玩的地方可去。人们猜想月亮上一定不错，以至于嫦娥要奔月，连唐代君王唐明皇都要去月亮上相见杨贵妃。这样，人们也就创作了这么多的月亮音乐。"当然，我只是开玩笑式地杜撰了这个原因。但是，中国以月亮为主题的音乐的确不少。例如，中国少数民族音乐中彝族乐曲《阿细跳月》是很出名的。但是，我没有让美国人演奏过这首曲子。一是因为乐曲的中间部分节奏很快，比较难；二是怕美国人说，中国人对月亮的歌唱简直是"走火入魔"了，连月亮都可以跳。

广东话、广东人和广东音乐

一定有不少读者熟悉广东音乐《旱天雷》。因为旋律中某些象征性的音调，很容易让人们产生对雷声的联想，所以成为了中外听众都喜欢的曲目。余秋雨先生在他的散文卷《文明的碎片》中有一篇题为"上海人"的文论。我

在上海生活多年,可以说是半个上海人。我同意余先生的"上海人"之论。我同样希望有人也写一篇有关"广东人"的文章。在国内时并不觉得广东人特殊。到美国后,觉得广东人还真体现了极为鲜明的广东文化。在美国的华人社区,不会讲英语没关系,但如果不会广东话,那你就寸步难行。前几天在一本有关留学美国的书中也读到这么个故事,作者在美国的一家广东餐馆里,既不能用国语又不能用英语,只能比划着用"手语"来点菜。我就餐过的美国的广东餐馆很多,在那里,四川的"鱼香肉丝"、杭州的"西湖醋鱼"、北京的"烤鸭"通通一律广式味道。在别的场合,同样也如此。偶尔华人卡拉 OK 比赛,广东人一定唱广东话的歌,广东裁判也似乎非让广东选手得头奖不可。后来我想了想,难怪广东音乐那么有特点,这可能是广东人有特点的原故。当然有一半是开玩笑,但是另一半说广东音乐有特点是真的。

与广东音乐相似的有潮州音乐和客家音乐。由于地理位置上的接近,广东、潮州和客家在音乐语汇上有相仿之处。广东、潮州和客家音乐除了所用的乐器各有特殊之处外,它们的音结构有些特别,七个音中的"fa"和"si"有点不高不低,初听还以为音不准,而事实上这恰恰是它们的特征。

这些特征起初我并没有太在意,但去美国学习了世界各民族的音乐文化后,发现东南亚不少民族的音乐形态有许多相似之处。泰国音乐的一个重要特征就是其音的结构也是七个音中的第四和第七级音有点不高不低,人们称它为"七平均律"音阶。我在想,从广东潮州移民去泰国的华人非常之多,华人成为了泰国社会组合中的一个重要部分。政治、经济和文化上的交流,必然产生音乐上的影响。在泰国乐器中,我们看到有许多中国乐器的痕迹。所以,我在猜想,这个具有泰国音乐特点的"fa"、"si"不高不低的"七平均律"是不是也是从中国传过去的呢? 亚洲各国之间的音乐文化交流和影响,将会是我们后文将叙述的一个重要话题。

丝竹节韵袅绕在茶亭间

我们现在来江浙一带看看。江南音乐的代表作该数"江南丝竹"了。

当人们生活在一个熟悉的环境里,那里的每一样事物在我们看来都是理所当然的。人们从不问它们存在的道理、它们的由来、它们对我们生活的影

响。事实上，人们对那些以为熟悉了的事物其实并不能作明了的解释。反过来，当人们来到一个崭新的陌生地方，对那里的一切都好奇和新鲜。人们会以一个局外人的眼光来看待那里的人事物品，来询问一些当地人认为没有必要解释而且又似乎是难以解释的问题。“江南丝竹”的音乐是一个例子。我从小生长在杭州，后来在上海学习、工作。“江南丝竹”的音乐对我来说实在是太熟悉了。可是，当我留学期间在美国大学里教美国人演奏“江南丝竹”时，我却遇上了问题。一方面，美国人问了不少我从没有思考过的问题；另一方面，有不少他们认为需要了解的问题而我认为并不是问题。记得其中有一个问题我回答得还算比较恰当。不少美国学生说：“江南丝竹音乐都是十六分音符，听上去没有旋律，记不住。”我说：“这就好像一位初学音乐的亚洲学生向德国音乐教授抱怨，‘巴赫的音乐都是十六分音符，听上去没有旋律，记不住’一样。”这几位美国学生很快明白了我所说的道理。其一，我们要努力去学习一种音乐的形式；其二，我们要努力去了解这种音乐后面所包含的文化背景。

“江南丝竹”音乐用的是五声音阶，织体为支声复调，意思是说，不是以某一旋律为主，别的都是从属的伴奏关系，而是其中的每一件乐器所担当的角色都是同等重要的，并且相互间交融衬托。当然，乐队中主要乐器是笛子，它明亮的色彩而起着领头的作用。从社会学的角度上来说，目前一些音乐学院或专业团体的“江南丝竹”已经属于是“异化”了的舞台音乐会表演，而真正的“江南丝竹”音乐的社会基础是茶馆文化。民间的“江南丝竹”不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交往中心，宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂事以及桃色新闻等都在那里传播以至扩大、夸张。“江南丝竹”就是在那样的闲谈加烟茶的环境里发生的。人们并不把它作为正规严肃的演出，可是人们的茶馆生活又少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。演奏员们大多是业余的音乐爱好者。虽然他们不看谱，也可能不会看谱，但是他们了解并且创造他们的音乐。他们对演奏分文不取，因为茶馆文化是社会活动的一部分，那丝竹音乐是茶馆文化的一部分，而演奏又是他们个人生活的一部分。我的美国教授米勒博士有一年到了上海城隍庙，亲临其境地聆听了那茶馆里的“江南丝竹”音乐。之后，他对我说：

"我现在了解了为什么你对我们说,有些音乐深处的东西是紧紧地与文化连接在一起的,有时很难用语言来表达清楚。"

"江南丝竹"音乐的曲目很多,像《紫竹调》《欢乐歌》《中花六板》和《春江花月夜》等都是很流行的作品。在教授美国人演奏"江南丝竹"讲解曲名时,常常会遇到一些料想不到的事情。有一次请美国学生排练《中花六板》,我对这首曲子的曲名进行了解释。将中国曲子的曲名翻译成英文不是一件容易的事。有的可以直接照字面上翻译,像《茉莉花》就是 *Jasmine Flower*;有的要照意思来译,像《梁祝》,在美国大家把它译成 *Butterfly Lovers*,意思是"情人化蝶"的含义。那么,《中花六板》我用了两种翻译,一为 *Middle Flower Six Beats*,另一为 *Medium Variation on Six Beats*。前者完全照字面译,后者按意思译。美国学生理解曲名的意思,没有什么意见。有一位泰国学生说我翻译得一定不对。他说:"你们中国音乐都是有具体含义的。怎么会有什么'中间的 6 朵花 6 个拍'这种意思的曲子的呢?一定是你不知道。我们泰国音乐也都是有具体意思的"。他的话引起大家一阵笑声。笑声里一半是为了他那种直率,另一半也是对着他的那种武断。尽管笑声是友善的,但是,还是让我很尴尬。我耐心地又解释了一遍,"中"在这里的实际含义是"中等";"花"是中国民间音乐中"加花",也就是变奏手法;"六板"是原来《老六板》的意思。音乐当然具有意思,问题是我们怎么样来理解这个"意思"。比如,《D大调奏鸣曲》有意思吗?当然有,但是并不在这个 D 大调或那个 A 大调上。这位泰国学生非常聪明和有才能,是泰国音乐专家,但是没有欧洲古典音乐的基础,也缺乏对别民族音乐文化的了解。在美国这个多元文化的国家里,如果没有广泛的知识,没有理解他人的宽容心理,这类武断的认识是很容易发生的。也正是这个原因,以"由人类看'他异'——对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看'他异'——对他人的价值肯定"的观念建立起来的民族音乐学在美国发展得特别快,因为大家在许许多多的事情上都遇到了必须认识"他异性"和理解"差异性"的问题。

婉约南音唱、文武洞经乐

闽南的泉州是一个我很喜欢的传统式样的小城市。首先,泉州是文化古

城，最让我景仰的李叔同大师就曾出家在开元寺。泉州保留着一所很重要的清真寺遗址。泉州很富有，但传统的风俗依旧极为浓厚。泉州人单纯、热情、好客。泉州的小吃真是满街遍巷，海鲜糕点，样样具有。最吸引我，也最让我感动的是泉州的音乐活动。泉州的音乐叫“南音”，有时也称“南管”。南音是华夏音乐文化历史长河中的一个特殊层面，经过前年的积累，由唐宋诗词曲调经由明清戏曲的历史冶炼，从中原传到了南方。它以散曲、套曲和器乐曲三部分构成一个整体。从南音的“活化石”身上，我们可以听见千年古音的遗声。在泉州虽然不是人人都会唱南音，但是几乎是人人爱听南音。泉州的文化宫是一个公园。公园中间有一个不小的湖。我经常去那里观看人们听南音。湖旁，总是有几个场地在演奏南音。表演者都是业余的，但听众好像是“专业”似的，因为他们实在是精通南音，对曲目非常熟悉，表演者在唱，他们也在唱。这些业余南音小组的表演活动都由一大批个人捐款支持，常常能在街旁路边见到用红纸张贴着的捐款人名单和捐款数额，其中有不少是海外的华侨。听众包括男女老少各种职业。让我惊讶的是，有相当数量的男青年对南音非常迷恋。南音的旋律婉约，节奏缓慢，风格纤细，诗句优美。学者们说，南音是唐代音乐的活化石。因此，有机会的话，读者去选那么一两首南音曲目来听听，说不定会喜欢。

西南云南的洞经音乐是历史流传下来的古代遗音，它与道教有重要的联系。近年来的洞经音乐在云南不少少数民族如白族、纳西族等地区也发展起来了。他们加入了自己民族的一些乐器，与汉族乐器一起共奏洞经音乐。洞经音乐中不仅有旋律性强而又抒情的“文乐”，而且也有热闹以锣鼓为主的“武乐”。因为与古词和经文的关联，洞经音乐的曲目多以词牌为名，像《浪淘沙》之类。1998年秋，我刚从美国回来不久，应邀前往云南对大理的洞经音乐作调查研究。大理是洞经音乐的发源地，我在那里收集和考察到了许多有意思的现象。详细的情况不说了，只在这里给读者讲一个小插曲。我们是专车前往大理的，在进行考察的一个星期里，司机一直和我们在一起。他看到我们采访了许多古乐社的新老乐手，听到了我们对大理洞经音乐演奏的录音，以及看到了拍摄场景等整个过程。司机是一位没有很高文化的普通市

民，但是在从大理回昆明的路上，他说："你们的工作真是辛苦，可是好像很重要。我非常后悔没有带一个照相机和录音机来。音乐真是好听，以后你们再来，一定让我再为你们开车。"他的话很朴实，但是我们听了很高兴。一个普通司机能理解我们所做工作的价值，这也算是一个安慰了。

大理洞经古乐也就是"南诏之乐"，它是唐代文化的遗音。在大理城中有一条"洋人街"，在那里人们将传统文化转化为了商品，蜡染布、"南诏之乐"都成为了吸引外国洋人的商品。在"洋人街"上有一家"老木屋"，那是"南诏之乐"传人们的集聚地。白天的"老木屋"是茶室，晚间的"老木屋"是"南诏之乐"的舞台，那里表达了南诏乐人的依托、焦虑、希望和矛盾。通过田野考察，我得到了这样的感受，南诏古乐的"古"字里蕴藏着大理传统音乐家们的复杂心理。"古"是他们的传统，"古"是他们的感情，也许对那些真挚的老乐人来说，"古"还是他们的生命。然而，"古"要具有"现代"的情趣，"古"还需有"商品意识"，"古"必须生存在"洋人街"里，"古"还必须走出国门。事实上，在这"古"字里所包含的远比老艺人们所承担的艺术和生活的负担大得多，因为许多时候"政策"始终是传统的"真正主人"。

那天葬、那人声，宇宙人间浑然拉萨中

我们来看看高原的西藏。藏族无疑是中国的少数民族之一，可是美国人认为西藏不属于中国。这真是非常可笑！美国人不读历史，只关心眼前的得失。为了自己的利益，他们捧着一个达赖而无视于中国的史书是怎么写的、13 亿中国人是怎么说的。不少人把西藏音乐与中国音乐分开来讲，还有更荒唐的美国人在汽车上贴了各种有关西藏独立的标语。我们国家的问题关他们什么事！事实上，美国害怕中国强大，尽找一些是非来与中国对抗。就像他们一直打台湾的牌来与我们大陆玩政治游戏。这简直是挑拨离间来达到从中获利的目的。

西藏音乐不是娱乐性的，它的宗教功能很强。宗教信仰在西藏人的生活中是一个极为重要的内容。他们为宗教而生、为宗教而死。藏民的天葬就是一种极为神圣而又恐惧的宗教行为。那种神圣而又恐惧的宗教力量非常明显地体现在他们的音乐中。在西藏布达拉宫的宗教赞歌里，数百个教徒唱着

单一的旋律，在那低沉浑厚的嗓喉声的上方共鸣出明亮的泛音，好像是在神的头顶上闪烁着一道道光亮。在那里，我们听到的是神灵的呼唤，上天的声音，非人间的音响。读者有可能的话，请听听西藏赞歌，大家一定会为之而震惊。

男扮女装、女扮男装中的文化性别

戏曲是中国音乐文化中重要而又非常具有特点的部分。它是一种综合性表演艺术。中国戏曲的特点主要体现在几方面。首先是它的文学性，比如昆剧的剧本像《长生殿》、《桃花扇》、《牡丹亭》等都是中国古典文学的优秀作品。它的唱腔分两类，即曲牌体和板腔体。曲牌体以昆剧为代表。它的音乐是在文字音韵的基础上，套用曲牌而成。演员严格按照谱完曲的旋律演唱。板腔体以京剧为代表，它的音乐以西皮、二黄两种调式构成。它还有一个重要的特点是脚色体制，生、旦、净、末、丑代表不同的人物性格和社会地位。

美国人对中国音乐并没有太多的概念，但却都知道中国有个京剧。他们对京剧更多的是好奇。脸谱是最大的吸引，其次是舞台上的武功做打，高音位的唱腔和道白对他们来说也极为新奇，再加上急促热闹的京胡和音调会转变的小锣，京剧给美国人留下很深的印象。自从电影《霸王别姬》在美国上映以后，由于情节的误导，也由于文化的障碍，美国人把“旦”这个角色看成是一个典型的“同性恋”形象，将性别的文化问题下降到了生理性的行为倾向。这是一个典型例子，即不恰当的叙述，或者说不经意的疏忽将造成极大的文化之间的曲解。

当然，我们中国人自己不会对“男扮女装”、“女扮男装”现象形成曲解，但是对于真正了解中国戏曲，现在很多年轻人还是存在着不少历史和文化理解上的障碍。由于昆剧文学性很强，音乐极其典雅，表演非常细腻，对大多数人来说不是那么容易欣赏，逐渐也就陌生了。而京剧相对说来要通俗得多，其被大众所接受和欣赏的程度之高以至于被誉为国剧。可是，据我个人所知，现在年青的一代就不那么热衷于京剧。原因是，京剧对他们来说是旧的东西，没有感情。就像我自己，我们这一代人对京剧的认识是从样板戏中得来的，虽然知道梅兰芳、马连良的表演演唱艺术很高，但我们熟悉的还是在《红

灯记》、《杜鹃山》中的唱腔。

由于经历、环境等因素,每个人在音乐种类、风格的选择上都会有自己的偏爱,但是对文化的认识和对传统的了解该避免个人情感的介入。由于从小没有机会接触传统戏曲,因此我有很长一段时间对它不感兴趣。后来逐渐了解到,传统戏曲中包含了很丰富的中国文化本质。比如,“唱念做打”是一种综合整体艺术的表达。性格化的脸谱、风格化的舞台动作、简单化的道具都表现了极强的抽象性,而这种抽象的表达与整个中国艺术的“写意”审美是统一的。语言、语音在传统戏曲中又是那么重要,这重要性不仅体现在音乐旋律的走向和语音声调的“平上去入”上,而且还体现在不同剧种的地方性上。我们能想象京剧不用京腔,越剧不用嵊县话,川剧不用四川乡语吗?不可能。还有,传统戏曲中的文字戏剧性充分表达了中国民众对浪漫激情和悲剧意识之间的冲突的特殊解释。多少出名剧好戏叙述的是悲中之欢、离后之合的大团圆。观众们总是以眼角挂着泪珠的微笑来结束对《荆钗记》、《拜月亭》、《西厢记》、《琵琶记》的欣赏。即使是在人间不能圆满那浪漫激情和悲剧意识之间的冲突,人们也得要设法让它在天堂完成,就像《长生殿》中唐明皇和杨贵妃最终在天宫中“重圆”。很多文化的特征在这里三言两语真是说不完。

在南方,受大家欢迎程度仅次于京剧的要数越剧了。越剧是一个以女性表演构成的剧种。这是一个很有意思的文化现象。在音乐人类学研究中有一个重要的课题,即“性别文化”(Gender)。这个“性”的含义不是男女间生理上的特点,而是一个文化的问题。男扮女装或女扮男装在中国戏曲中是很自然的事,因为剧种的特性、曲腔的风格以及历史的因素决定它们的这种特别的表演结构和方式。由于似乎是理所当然,我们并没有在这种文化现象上作很多研究和解释。对外国人来说,要理解这样含有很深文化背景的艺术活动是不容易的。美国放映了《霸王别姬》,有不少观众把它误解为是同性恋的作品。美国人不知道中国有一个全由女性表演的戏曲——越剧,否则,他们不知道又会闹出什么样的误会出来。

越剧始于男班,后来女子加入,逐渐演变为女班的戏曲。由于女性的特

点，越剧唱腔宛转如歌、抒情细腻、缠绵圆润，具有非常突出的吟唱的性质。加上曲调易唱、剧情皆为男女恋情故事，越剧大为民众喜爱。

中国音乐包罗万象、万紫千红，而我在这里只能对中华民族悠久丰硕的音乐文化长卷作一短暂而又匆匆的叙事。

2. 日本：樱花之岛、歌伎之邦

樱花池中《樱花》歌

《樱花》是一首我们都非常熟悉的日本民歌。每当听到这首曲调时，我总忘不了那一幅场景：

那是1992年的春天，我去美国留学的第二年。记得是西雅图四月初的一个星期天早晨，在前往我就读的华盛顿大学的图书馆途中，经过校园里著名的“樱花”池。那里平常周末极其冷清和安宁，今日却是人流不息。哦！原来正值樱花盛开的时节。我被那美丽的情景所感动：二十多棵樱花树和掉落在草坪上的樱花叶犹如一片冬季的雪林一般；雪林一般，但又略带粉红色的樱花被早晨的阳光照得烁烁发亮；这些花朵与那蓝得透澈透澈、并飘着几朵白云的天空是如此的和谐。这还不算美，更美的是，那人群中大多是日本人，许多小孩和妇女身着和服，那色彩缤纷的和服好像在一笔一笔地描绘着这幅美丽的图画。真的是美不胜收！那时，我的耳边立即回响起了清水修先生为《樱花》歌编配的歌词：

樱花啊！
樱花啊！
暮春时节天将晓，
霞光照眼花英笑；
万里长空白云起，
美丽芬芳任风飘；
去看花，去看花，

看花要趁早。

这首《樱花》歌几乎成了日本民族音乐和文化的象征。这是因为,一方面它的旋律的确动听,给人留下了难以忘怀的印象;另一方面,也由于特定的音调的结构特点,很容易让听众捕捉到日本音乐的特征。在中国传统音乐里,我们主要用五声音阶,也就是 do、re、mi、sol、la 五个音,fa 和 si 两个音相对使用得比较少。然而,在日本音乐中,fa 和 si 两个音起着非常主要的作用。比如,《樱花歌》的旋律:



用以上这样 la、si、la、fa、mi 一组音构成的旋律,听起来就非常日本化。因此,fa、si 成为了日本音乐的重要特征。这就好像,日本传统服装"和服"有着它自己特别的样式,不管用什么样的布料和色彩,只要按照"和服"的设计来制作,它都就将是"和服"。

一种特定的乐器,也同样会对某一民族的音乐产生很大影响。就好比服装,布料会出现民族性:以丝绸制衣,就会让人联想到东方的中国;以"牛仔"布为料,就会使人联想到美国西部(事实上是今天的南方)文化。乐器就像那布料,一种特别的声音效果代表了它的音乐和文化的特征。比如,钢琴、小提琴主要代表的是欧洲音乐文化;萨克斯管让人想到美国的爵士乐;古琴是中国文化的代表。那么,日本乐器的特点是什么呢?

最常用、最典型的用来演奏《樱花》这首乐曲的是一件弹奏乐器,日本叫 Koto,我们一般叫它"日本筝",听起来很像中国古筝的声音效果。它的确也是与中国古筝有着很深的历史渊源,确切的时间已经很难考证,所知道的大约是在中国唐代以后传去日本的。据说,是前来学习佛学的日本和尚将不少中国的文化和音乐带回了日本,"日本筝"就是其中之一。"日本筝"的形状和结构与中国古筝类似。标准的传统"日本筝"有 13 根琴弦,而现代也有 21 弦或更多的。刚去日本时的筝是用中国的丝做的琴弦,而现代的"日本筝"用的

是尼龙丝琴弦，也因此而音色比较柔和。演奏中，不像中国古筝那样强调很多颤音，“日本筝”的风格则较为质朴和含蓄。早期“日本筝”的演奏者都是盲人。可能就像平常人们所说的，因为盲人失明但听觉特别敏锐的原因，其以听觉的特别感受来体验视觉中想象的世界。现代“日本筝”的演奏者可大不一样，大多为受过专业训练的职业音乐家，分有不同流派，如“生田派”、“山田派”。而且，还有不少筝演奏家出国学习西方音乐，以求“日西结合”、“洋为日用”、“推陈出新”。所以，在当今舞台上，我们常常可以同时听到传统和现代“西方化”的“日本筝”并存演奏。

岛国尺八吹不尽人生的悲凉

另一件非常有特色的日本乐器是 Shakuhachi，中文称“尺八”。可能是因为它的长度为一尺八寸吧！尺八是用竹子的根端做成的吹管乐器。用来做尺八的竹子必须是多年的老干竹，越陈越好。据说，日本至今还保留着两间二次世界大战中遭损坏的房屋。因为这两间房屋是用竹子建成的，而且那些竹子正是制作尺八的理想材料。所以，全日本制作尺八的专家都去那里以高价购买那些竹子。

尺八吹奏的方法像中国的箫，是直吹的，吹口在顶端。根据历史记载，尺八也是从中国传去日本的。最近有人推测说，尺八的发源地是在我们美丽的西子湖畔杭州。但是日本尺八与中国的渊源关系还需进一步考证。目前，中国学笛子的人还不算太少，但是学吹箫的就真是为数不多了。其中一个很简单的原因是，尽管箫的声音很优美，但是实在是很难学，要吹响都不容易。我在美国肯特大学教授中国音乐，对美国学生说，“吹响笛子只须一个月，而箫，则需要一年”，我继续说，“要想吹响日本的‘尺八’，可能要三年”。当然，我只是开玩笑地吓唬美国人，做了夸张。但是，这可能是真的，要吹响“尺八”的确很不容易，更不用说吹出优美动听的音色。我个人认为，“尺八”是世界上最抒情、优美的乐器之一。

每次提到“尺八”或听到它的音乐，我的心情和想象总会被带往到多年前上演的日本电影《望乡》中的场景中去。在我眼前出现的是：

天色是如此的暗淡
残阳留下的那丝光线更让人觉得凄凉
湖旁的芦苇被寒风吹着而无奈地摇摆
透过芦苇群
远远的湖面上漂泊着一叶小舟
岸边的阿其婆
望着这片景象
回忆着她在南洋以卖身生存的悲惨历史
此时此刻
悲伤和悲愤交错复杂

特定的音乐和特定的乐器就是有这样的力量,它能将听众的心情和思想带到那特定的场景中去,旋律、音响和画面融为一体,非这样莫数!你能想象,在这样的场景中没有音乐?或者,这样的旋律是用很不协调的大喇叭来演奏?不可能,绝对不可能!因此,一首动听的曲调,一段优美的配乐,一种特定的乐器音色,常常起着非常重要的作用,让人永久难忘。

"尺八"和"日本筝"这两件乐器的搭档可以说是最协和的二重奏形式。有一张CD唱片,封面上写着《绘梦》。唱片上有七首作品,都是"尺八"和"日本筝"的二重奏曲。其中的两首是我最喜欢的,一是《绘梦》,另一是《哀歌》,音乐作品的题目本身就给了我们很多的想象。这两首都属于新一代的传统器乐作品,它们带有爵士风格的影响。《绘梦》一曲描绘了晚秋深山中,寒风吹过寺庙的景象;《哀歌》则以音乐来解释人生的情和理的哲理。在这两首曲调里,我们可以听到:尺八以其浑厚、深沉的音色编织着绵绵悠长的旋律线条,它的每一个乐句犹如述不完言不尽的话语,它的每一次呼吸就像语言中的叹息。日本筝的粒粒音珠像雨点般地打落在旋律的长河里,它的双音宛如那感情世界里的一个个足印,而它的一层又一层急速音型时而似山川河流、微风细雨,时而又如在渲染着急切、期待的心情。

在这里,我还将给读者讲一个有关尺八似乎离奇但又是真实的"与狐共

舞”的故事。一位作家朋友赤桦小姐曾告诉我说，一位美国朋友布鲁斯去到沙漠地带，在帐篷外风雨沙沙的陪伴声中吹起了他钟情的尺八。他觉得外面有走动响声，掀开帐篷门一看，一只红狐狸正望着他。布鲁斯试着弄点吃的给它，狐狸不吃，也不走开。布鲁斯开始边喝着啤酒，边与狐狸对话。狐狸不答话，只用一种期待的眼光静静地望着这位能吹日本尺八的美国人。突然间，布鲁斯悟到了狐狸在期待什么。他又开始吹起了尺八。随着音乐的起伏，狐狸一进一停地靠近。等乐曲终了，狐狸已经靠在布鲁斯腿边了。布鲁斯像是在安慰孩子式地摸摸狐狸的头，又拍拍它的背，说，“谢谢你听我演奏。我想休息了，你也该回家了”。狐狸带着凄凉的声音仰天吼了几下。布鲁斯又说：“回家吧，明天我再给你吹。”狐狸似乎听懂了布鲁斯的话，两三步一回头地慢慢离去。第二天狐狸又来听尺八。就这样，布鲁斯吹了六天的尺八，狐狸听了六天的尺八。第七天，布鲁斯不得不准备走了。傍晚时分，狐狸不像往常那样飞似地向他奔来，而是慢慢地，也不正面看布鲁斯，绕着帐篷一圈又一圈。布鲁斯以理解人类感情的那种方式对狐狸说：“再见了，伙计！我把帐篷留给你，想我的时候，就来这里。”布鲁斯心情很难过，想给狐狸再吹一段。但是，狐狸一听见尺八声，扭转身就离去，一直没有回头。布鲁斯追赶了好一阵，没有能追上。

15 天之后，布鲁斯经过沙漠，再次来到他为红狐狸吹尺八的地方，因为他一直惦记着那狐狸。他走进那依然竖立着的帐篷，顿时为所见的情景惊呆了：那只红狐狸侧卧在帐篷的一角，死了。布鲁斯为那红狐狸最后吹了一曲。之后，将他心爱的尺八和狐狸一起葬在了沙漠。

故事讲完了，但是它给予我们很多联想和寓意。由此，尺八的魅力也更增添了。

“三足鼎立”缺一不可

回过来讲讲另一件日本乐器。日本有一件乐器叫做 Shamisen，中文称为“三味线”。根据这一名称和读音，读者就能猜想到它与中国乐器三弦的联系。大约在中国明朝时期，三弦经过琉球岛，然后进入日本本土。由于三味线依然保持蛇皮作为共鸣膜，所以，在日本人们也称其为“蛇皮线”。三味线

的形制和制作材料几乎和中国三弦一样，弹奏的方法略有不同，它用一个比较长大的拨子演奏。

琉球也就是冲绳，这座三味线东渡的岛屿至今依然保留着它浓厚的三味线历史文化。2001 年 11 月我前往冲绳参加学术会议，在那被誉为日本夏威夷的岛屿上处处可听见三味线的声音，看见三味线的身形。不用说书店内大量有关三味线的书籍、CD 唱片，许多公共场合诸如餐厅、商场、民俗风情的“琉球村”等都洋溢着三味线的旋律。特别到了晚上，各种酒吧、娱乐场所中传来的都是三味线的弹唱声。真可谓是“三味线之岛”。

三味线加上尺八和日本筝是最典型的日本器乐组合。这个组合称为“三曲”(Sankyoku)，是一种日本传统音乐体裁。人们说，如果没有听过三曲的合奏，可以说是等于没有听过日本音乐。这样的说法并不夸张，因为这一组合包括了三件最有特点的日本乐器，他们就犹如“三足鼎立”的结构，最集中地表现在三曲的演唱之中。

三曲常加用人声歌唱的形式。在三曲歌唱里，常常可以听到这样的诗句：

我们的相聚，
那是宿命；
在这一时分，
蒲苇草摇摆在风里；
而我的心全然归属于你，
犹如露水在三叶草上的落滴。

这样的诗句体现了三曲歌唱题材的风格。在字里行间，我们能深深地感受到日本民族对于人间的爱和美以及哀怨的情怀和体验。三曲歌唱的美妙音响、动人的旋律和幽雅诗句，会一次又一次地将人们带往到细致温情的人情世界和美丽抒情的大自然中间去。人间的情、自然的美被含蓄地表现在那些不直接明讲了的表述方式里。因此，三曲歌唱形式和风格可以说是在很大程度上体现了日本民族文化的精神。

我曾在大阪和京都聆听过三曲的演唱会，但有一首我在纽约的一家SHUSI BAR（寿司屋）中听到的三曲歌唱印象最深。那次正逢一个日本节日，那家寿司屋请来音乐家演唱三曲。同时，音乐家也出售他们演唱的音带。我买了一盘音带，其中有一首题目为《秋的露》，音乐和歌词都非常优美。歌词是英文的，我在这里翻译给大家，一起来分享它的意境。歌词大意是：

不知何时，
我已从花丛中擦袖而过，
花叶上的露水湿润了我的秋衣。
我的心，
此时此刻悔恨相依。
随着吹动古老树叶的微风，
我听见了那好久好久未闻的松虫鸣啼。
那孤独的啼鸣声是如此的凄凉，
更增添我心灵的无限空寂。
那层层思念，
正随着夜色不断地远离。
问讯过路的大雁，
是该我委托你将爱情捎带而去，
还是不必如此痴情绵意？

唐代丝弦的回忆

有许多中国音乐、文化和历史的东西在中国本土已经看不见了，特别是那些曾经珍藏在敦煌莫高窟中的隋唐文化财富。比如，要读敦煌经卷中记录的琵琶曲谱原件，必须要远洋巴黎；有不少唐代的织绢和画卷已流落到匈牙利。知道吗？这些无价的文物曾经是以几文铜版，或者就干脆分文不给、连拿带抢地被运出中华大地。想想这些，真是感到耻辱和憎恨。正如我在前文

中引余秋雨《文化苦旅》中一段具有强烈的历史悲剧心情的文字：

> 这是一个巨大的民族悲剧。……一位年轻诗人写道，那天傍晚，当冒险家斯坦因装满箱子的一队牛车正要启程，他回头看了一眼西天凄艳的晚霞。那里，一个古老民族的伤口在流血。

文化外传的因素是复杂的，有政治和历史造成的，也有是邻邦文化流动交往而形成的。日本与中国很早就有了文化往来，大约早在公元三四世纪的时候就开始了。中国的唐代是日本吸收中国文化最盛的时期，日本来中国学习取两条途径，一是直接派遣使者前来中国，另一条是转途经由韩国来接受中国文化。在大量接受佛教的同时，也接受了许多音乐和舞蹈。

日本真是一个执着的民族，当它学习了一种新文化而发展为其自己的传统之后，很不容易把它丢弃。自从唐代学到的音乐舞蹈种种，至今仍然完善地保留和活动在日本的音乐舞台上。相比之下，中国对待自己的文化态度太为“大气”以至于不珍惜。

在大量被传承下来的唐代音乐中，日本宫廷音乐舞蹈 Gagaku 是典型的一个例子。Gagaku 是日语，意思是“雅乐”。只要稍稍知道一些中国古代音乐历史，立刻就能意识到，这日本的“雅乐”就是中国古代的“雅乐”的同名同义的音乐。日本雅乐大约在 1200 年之前由唐朝经韩国到了日本，是目前存在着的最古老、历史最长久的日本音乐。它的风格、所用的乐器、表演的规模甚至于乐曲的曲名都与我们唐宋史中的记载相似。

如果读者有机会听到日本雅乐，一定会说“这不是我们的孔庙音乐”！一点不错，它们是同一类风格的音乐。可是，山东曲阜的孔庙音乐是“出口转内销”的产品。意思是，中国雅乐曾由唐朝传到了日本，但是，一千余年后，中国却没有了自己的雅乐。近年来，许多文化遗产陆续恢复，雅乐也因此转道从日本或者再次经由韩国或台湾回到大陆。当然，这种古老文化远不如杰克逊的音乐舞蹈那样刺激，根本没有麦当娜的表演那样性感，也没有已故邓丽君的歌唱那样婉转动听。但是，那是一种文化，一种历史，一种永久的财富。没

有这些所谓“不那么动听”的文化积累，一个民族哪里来那么多的骄傲和自豪！

缓缓能乐声、神圣太鼓点

记得曾翻译过一篇有关日本能乐的文章，文章翻译是发表了，但是，说实话我当时并不知道“能乐”究竟是怎么一回事。去了美国后，在“世界民族音乐文化”的课堂上有了不少看影片的机会，这才有了一些感性的认识。能乐是一种戏剧音乐，它是“能”戏的不可缺少的部分。“能”戏综合了音乐、舞蹈、美术和戏剧的因素，包括脸谱、服装、道具、舞台表演技艺、声乐性的“谣曲”、器乐性的“口杂子”，以及表演者立方的正面人物“仕手”、反面人物“胁方”和演奏者口杂子方中的笛手、各类鼓手等。在我看来，能乐就像能戏的舞台那样具有很强的象征性。能戏的正舞台是四方形的，三面敞空。戏剧表演在正台上进行。正台两旁设有副台，一边是合唱队的，一边是乐队的。在正台前方中央有一长长的走廊直通观众席内。开幕之前，总是一支笛曲。随着音乐的结束，戏幕开启。先由乐队依次入座，随之为合唱队就座。接着，笛声再起。从那缓慢、悠长、质朴的音调里，人们便能知道这能戏讲述的一定是很久以前的古老故事。能乐完全配合它的戏剧风格，音乐和舞台表演高度地体现了程式化和象征性。观众欣赏的不是那早已熟知了的剧情，而是诗化了的表述方式，舞台化了的表演动作，以及形象化了的声音效果。在我个人看来，无论聆听还是观看能戏，真还得有点耐心。一方面是表演极其缓慢，另一方面是它的象征内容对于别的民族来说不易理解。因此，欣赏“能”戏可以说是一次很高水准的文化学习。

我们讲述到的三曲、雅乐以及像歌舞伎、能乐之类都是典型的日本古典音乐。这类音乐往往表演严格、程式性强，因为在很大程度上它们代表了一个民族音乐文化的精神。相比之下，民间的音乐则显得比较活泼、轻快、多姿多彩。

日本有一种打击乐叫“太鼓乐”。我以前在国内时不知道这太鼓乐。大约是 1994 年的秋天，正是我从美国西北岸的西雅图转来中东部的俄亥俄州的肯特大学时，碰巧离大学不远的克利夫兰市博物馆邀请了一个日本

太鼓乐团来演出，因此有幸观赏了太鼓乐的表演。大大小小的鼓摆满了整个舞台。小的也要有我们中国的铜鼓这么大；大的比那在电影上所见的古时衙门里、公堂中的鼓还要大。鼓手是一色的男性，身着统一的民族服装，每人头上和腰里扎着一根红色布条。看上去个个英俊、神气。据传说，太鼓乐是日本"神道教"(Shinto)的象征性物品，人们以鼓点与神对话，以鼓声助长斗士的勇气，以击鼓作为驱赶野兽，或者以鸣鼓来启求上天降雨。因此，太鼓乐的表演体现了神圣的精神，鼓点清澈、响亮、多变复杂，鼓手整齐、舞姿有力激昂，真让人同时深受听觉和视觉的感染。

日本是一个很有意思的民族。它的发达和现代化人人皆知。高楼大厦、车流不息，凡事严谨规矩。有意思的是，那里的民俗民间活动却依然生机勃勃。日本有成千上万个民歌俱乐部，都是民间自发的。这些俱乐部各管一方并且章程俨然。一位美国朋友告诉我，他去日本某地采集民歌，因为不懂当地俱乐部的章程，结果冒犯了不少歌手。他问我，中国是否也会这样？我笑着并半开玩笑地回答他："家有家规，国有国法。你如果不安分守法，当然会有麻烦。"日本民歌俱乐部的活跃，对于民歌的生存、发展有着很大影响。在日本，傍晚时候，你总能在稍稍离开市中心的郊区听到不知从哪里传来的民歌声。

《拉网小调》是一首大家非常熟悉的北海道民歌，读者们可以在这里边阅读边哼哼《拉网小调》，这样就犹如我们在世界音乐的远洋轮上，向着勤劳的日本渔民们挥手道别，向着这美丽的岛屿挥手道别。

3. 韩国：礼教传统的民族

韩国语音铿锵激越、伽倻琴声跌宕起伏

韩国是中国最接近的邻居之一。以前我们所知道的只是朝鲜民主主义人民共和国的一些音乐和文化，像电影《摘苹果的时候》、《金姬和银姬的故事》、大型合唱《金日成将军之歌》、管弦乐《青山里田野的丰收》等都是大家熟悉的。从音乐的角度来说，朝鲜民主主义人民共和国是完全受了前苏联的影

响，音乐大多是“西洋化”了的，而真正保留民族传统音乐文化的却是韩国。

韩国有一件乐器看上去、听上去都很像日本筝，或者说更像中国的古筝。它叫 Kayagum，我们称它为“伽倻琴”。“伽倻琴”这名称好像比其原来的韩文名字更美。我经常为中文的美丽和力量而惊喜和骄傲。举个例子，在美国，大家也都喝“可乐”。美国人问我，Coke Cola 中文怎么讲？我告诉他们叫“可口可乐”，意思是“既非常好喝，又非常开心”。美国人说，这翻译真好！不仅读音象声，而且意思更好，中文了不起。

伽倻琴的形状和中国的古筝相似，但尺寸略小一些。它有 12 根琴弦，都是丝弦，因此而产生具有弹性的音响。聆听过伽倻琴演奏的读者从其音乐声中可以感受到，它比较讲究颤音的效果，而且那颤音的幅度特别大，给人以叙述性和情绪激昂的感觉。这与民族性格和语言有一定的关系。我所接触到的韩国朋友大多性格比较激昂。韩国话似乎也有这样的特征。记得小时候学小提琴，因为很难听到欧洲古典音乐作品，我们几个学友常在一起听韩国电台，时常能听到不少世界著名的小提琴作品。因为我们中没人懂韩文，每次听韩国话大家就笑，其中一人说，韩国话听起来就像我们讲“前轱轮不转后轱轮转”。听上去还真像那么一回事儿，当然这只是笑话。不过，从语言和说话的声音可以推测，韩国人的性格比较激昂可能是对的。因此，民族的性格、民族的语言特征常常会反映在音乐之中。

伽倻琴也是从中国传去韩国的，那是很早的事。根据韩国文字记载，大概是在东晋五胡十六国的时代，中国筝传去了韩国。经过一代又一代的相传，中国筝在韩国发展成了伽倻琴。有趣的是，在韩国民歌中，同样流传着有关筝的起源的故事。中国的故事是这样的：大约在中国的秦朝，一位人士有一架乐器叫“瑟”。“瑟”有 25 弦，类似筝。这位人士有两个女儿，她们为了想拥有这件“瑟”而吵架。为了平息女儿间的争吵，这件“瑟”被一劈为二，二女各拿一半。于是，最早的筝就产生了。除了时间和地点不是秦朝以外，韩国说唱音乐 Pansori（“板嗦哩”）中所叙述的有关伽倻琴起源的故事与中国筝一模一样。

另一件与伽倻琴类似的乐器叫 Komungo，韩文的发音叫“倥牧巩”，中文称为“玄琴”。应该说，玄琴起源与中国的古琴有关。首先它的形状和古琴非

常相像，但稍微大一些；其次，它是六根琴弦，比古琴少一根。它的演奏法类似于古琴，以左手按弦来获得不同的音，而不像伽倻琴或中国筝的弦都是固定调好的，左手不必按弦来获得音符。不同的是，韩国玄琴有 16 个像琵琶那样的固定在乐器上的音品，而中国古琴没有。玄琴的另一特点是，演奏者不是用右手指弹奏而是持一根小棍来演奏。玄琴的声音比较低沉，属于低音乐器。

我在上述“日本”一节中提到，许多中国的历史文化财富由于历史的复杂原因，在我们自己的本土中失传了，而它们却依然在国外生机盎然。这里是另一个例子。在唐宋不少音乐历史文献中记载，当时有一种乐器叫“轧（音为ya）筝”。《旧唐书·音乐志》中记载：“轧筝，以竹片润其端而轧之。”由此，我们知道这是一件类似筝而用一块竹片作弓来演奏的乐器。遗憾的是，轧筝没有在中国音乐史中流传下来。然而，这件在中国本土已经绝响了的乐器，我们却在韩国传统音乐的舞台上看见和听见它的英容和嗓音。中国古代的“轧筝”在韩国叫“牙筝”，并且保留了汉语的读音。牙筝有七根琴弦，可以弹拨，但大多时候是以弓来演奏，声音非常特别铿锵激越、跌宕起伏。

唐代宫廷管弦交响在他乡

韩国与中国的文化交流很早，大约在公元前两百年左右就开始了，因此受中国文化的影响很深。中国经典古籍依然是当今韩国教育中的重要内容。一本题为《韩国人的形象》的书中就这样叙述道：《四书五经》是韩国文化教育中的最重要的读物。韩国朋友告诉我，在韩国，许多较好的中小学教育中，都要求学生学识中文，而且还要求阅读古汉语，因为《四书五经》等是学习中文的必读经典古籍。我的几个韩国朋友都读过《道德经》、《三国演义》、《水浒传》等。在韩国，人们认为，谁的中文水平高就体现了他的学识水平和受教育程度高。

大概两年前，我在一个韩国朋友家里随便翻阅书籍，突然在一本《韩国音乐史》的附录中，惊奇地看到了以地道中国古汉语撰写的音乐著作《乐学轨范》。该书是一本有关朝鲜王朝时代前期的音乐论著，成书于 1492 年，全书有九卷（3 册）。书中详尽地记载了乐理、乐器、乐谱、音乐种类、表演形式等情况，其中记载了大量有关高丽时代（10—14 世纪）从中国传入朝鲜后的唐

代音乐的资料。书中所叙述的内容和描绘的乐器图像与我们中国史料记载中的唐代音乐状况真是几乎所差无几。问题是，被韩国称为“国乐”的地地道道的中国古代音乐，在我们的本土上已听不到了，然而，韩国却完好地保存着他们的“国乐”。在中国音乐史上早已销声匿迹了的许多乐器，诸如前面提到的“轧筝”、类似筝的“瑟”、铁片打击乐器“方响”，以及我们只能由出土文物复制而成的“编磬”、“编钟”，还依然活跃在韩国宫廷音乐的舞台上。

除了以上这些乐器外，韩国宫廷音乐中还用到 Piri，也就是中国古时所称的“筚篥”。韩国筚篥的声音听上去非常凄凉和悲伤，中国古诗文中常以筚篥的音调来描绘别离时分伤感的情形。当聆听到筚篥的演奏时，很容易让我们联想到王维的唐诗《渭城曲》：

渭城朝雨浥清晨，
客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，
西出阳关无故人。

韩国的拉弦乐器叫做 Kaegum，即“奚琴”。前文已经提及，奚琴是中国最早的二胡的称谓。韩国奚琴依然保留着原来名字，其形状类似中国的二胡，但声音效果更像潮州音乐中的拉弦乐器头弦，音色很特别。因为这些乐器都是从中国传去的，所以，除了它们各自都有韩文发音外，依然保留着中文字。讲到乐器名称，我想到这样的事。大约在两个世纪以前，欧洲不少学者和旅行家来到东方，发现了许多对他们来说是奇异和有趣的东西，其中包括音乐。但是，“欧洲中心论”的学者和旅行家在他们的文论和游记中，把那些他们认为奇异和有趣的东西都归属到他们的概念中去分类。有不少名称真让人啼笑皆非，比如，奚琴被称为“韩国小提琴”，二胡被称为“中国小提琴”，等等。

韩国一直保存着完整的中国唐宋时代的宫廷音乐表演形式，绝大部分中国唐宋乐书中记载的乐器以及曲目名称都保存在韩国宫廷音乐表演中。记得

台湾作家张曼娟在她的散文集《缘起不灭》中有一段对韩国宫廷经历的描绘。她写道：

> 景福宫的庆会楼是国王宴会的场所，四面环水，精心设计。在云淡月明的夜晚，嘉宾齐集，古乐声随着水波粼粼飘扬四散。杯觥交错，宾主尽欢，歌儿舞伎不断旋转，在微醺的眼瞳中化作炫亮的光环。同时，一列盛装宫女，静悄悄地走入楼中，灯火如同日昼，映照着漆黑的鬓发、辉煌的宝饰。衣带随风款摆，葱绿、艳红、靛蓝、嫩粉、鲜黄、各色画裙，绡着云彩、金花鸟。

在美国，我先后大约听了五次韩国传统宫廷音乐会。宫廷音乐表演的内容依然保留了中国古代文化的传统，例如作品有《礼乐—凝安之乐》《雨霖铃》《庆丰年》等。那种亲眼目睹、亲耳聆听、亲临其境精彩演奏的愉悦是不言而喻的。每次参加这样的音乐会我都会有一种强烈的感受，这感受并不是来自音乐，而是来自演奏者的服装。我参加的五次音乐会中，有两次是在正规的音乐厅，演奏者身着整齐的传统服装。另外的 3 次都是在不正式的场合，博物馆、学校和社区会场。无论规模大小，我所见的都是演奏者们身着整齐传统服装的演奏。在这种时候，我常常想到，我们在舞台上很少见到中国民族音乐家身着传统服装，常常见到的却是西装。听的是中国民族音乐，看到的却是欧洲洋服，真是不伦不类。记得我十多年前在《文汇报》上写过一篇小评论，批评的就是身穿西装的中国民族音乐家以二胡来演奏《霍拉舞曲》作为音乐会的压台节目，这样的情形依然未改。参加韩国传统音乐会的另一感受是来自观众，每次前往参加音乐会的绝大多数是韩国人。在美国的韩国人把参加韩国传统音乐会看作是生活中“每逢佳节倍思亲”的一次珍贵的机会。在美国，人们都住得很分散，不少韩国人为了参加传统音乐会，从两三个小时路程之外的城市开车赶来，我常常为之感动。

孔子的言行、基督的音乐

虽然韩国已是一个非常现代化的国家，但是，人们的思想和行为依然是

非常传统的。一方面是因为佛教在韩国社会生活中有着极其重要的影响，另一方面，孔子的儒家思想是韩国人行为方式的重要准则。尊敬和礼节是韩国人非常讲究的。韩文中对不同社会身份的人的称呼都有不同的、严格的词汇规范。作为一个社会成员，韩国人有一个做人的标准。前面提到的《韩国人的形象》一书中这样叙述道："他应当永久忠于他的国家；孝顺他的父母；忠诚于朋友；在战争中，不能退却；以及，保养好自己的生命。"我身边的韩国朋友都非常维护自己国家的利益和荣誉，有时为很微小的不同观点，他们会与对方争论。他们极其关心朝鲜民主主义人民共和国的生活状况。一位朋友告诉我，绝大多数的韩国人，特别是年青的一代，都表示要储蓄经济力量，帮助朝鲜民主主义人民共和国的同胞兄妹。

非常有意思，尽管佛教戒律和儒家思想是韩国社会的行为准则，但是绝大多数的韩国年轻人却是信奉基督教的，至少我在美国留学时期遇到的韩国同学都是基督教徒。我看到过一个非常有意思的现象。那是一个礼拜天的下午，我前往韩国同学家中，一进门就听到收录机中播放着一个美声男高音的演唱，曲调优美，嗓喉非常好，演唱得极其专业。因为和韩国同学相处久了，一听就知道这首歌曲是用韩语演唱的。在中国，我们都熟悉用中文演唱西方歌剧的著名咏叹调的方式，所以也就认为这也一定是一首用韩语演唱的什么西方抒情歌曲，因为作品的旋律进行、管弦乐队的伴奏方式，以及美声唱法都"暗示"它的性质。我问，这位演唱者是谁。同学回答，他是韩国最优秀的男高音，在国际声乐比赛中多次获大奖。我又问，这是一首什么作品。一个同学回答，你没有看到我们在做什么吗？这时我才注意到，他们人手一册《新旧约全书》，正在上"自修课"。我说，你们上午不是做过礼拜了吗？主人说，因为她生病没有去，同学来帮助她"补课"。我好奇地问，这与收录机中的音乐又有什么关系？几位韩国同学几乎同时很不理解地说，难道你不知道这是一首 *Motet*（《经文歌》）？我立刻非常歉意，一是不知道他们在音乐的伴随声中继续"礼拜"活动，二是对基督教缺乏知识，三是没有想到这首韩文演唱的优美男高音美声演唱的抒情歌曲会是《经文歌》。

西方文明的熏陶与传统文化的尊重

我接触到的韩国朋友都是学西方音乐的，父母从小送他们去美国学习钢琴、小提琴或西方音乐史学等。由于这些同学的家境都比较好，他们自己也都有才华，因此在美国就读的都是一些名牌大学。但是，尽管这些韩国青年从小接受西方教育，他们对自己的传统音乐却也非常热爱，有一些人特意在寒暑假回韩国去学习传统音乐。我们班上有位韩国同学几年前还曾经去乡村接受民间音乐的熏陶，采访了不少民间歌手。这位同学向肯特大学生赠送了一套一百余张韩国民歌的CD唱片。我听过这些唱片中的部分作品，其中许多歌曲的歌词非常优美，而且有一些曲子的歌词是中文的，估计是流传下来的中国古代的诗文，在这里我选几首介绍给大家。

有一首歌曲的题目是《关山戎马》（全文都是中文），歌词道：

秋江寂寞鱼龙冷，人在西风仲宣楼。

另一首是韩文歌曲，曲名是《本调新高山打铃》。根据韩国同学的翻译整理，歌词有三段，大意为：

雄鹰飞向蓝天，
雏鸡惊吓而散。
无情的列车带着我心上的人已远驰。
哦！这就是爱情之歌。
在那深山丛林里，
桑果叶枝正交织纵横。
我将在那里与亲爱的人幽会。
哦！这就是爱情之歌。
可爱的夜晚，
那明月高挂在山崖上。
请携带着我的心安去追寻月光的明亮。

哦！就让那爱情逗留在那地方。

再一首的歌名是《山的情》。歌词也有三段，大意是：

在三月十日的那天，
大雁归来，
蝴蝶飞旋，
嫩绿叶，
鲜花盛开。
我沉静在那春梦里，
远处的峰峦、近处的巨岩，
山脉相接、重重叠叠，
万里溪流环绕在层层的青山间。
瀑布落在那山谷里，
那清水潺潺地流过山谷边，
十二支溪流汇聚成一道激川，
群山随之欢动，
无与伦比的美丽景色，
我的心为之而欣然。

传统灵魂与现代意识的融合

从图像、文字中看到、读到，也通过韩国朋友们的介绍，我对汉城这个韩国首都的印象可以用一句话来总结，那就是"传统与现代的融合"。"传统与现代的融合"不仅是对汉城，也可以说是对韩国文化的恰当总结。传统既是一种历史的继承也是一种新时代的创造，历史就是在继承和创造中形成的。一千年前，韩国学习、吸收了大量的中国文化，而随着千年岁月的历史化过程，这些外来的东西已成了韩国的文化传统。在当今这个非常现代化的国家里，新的文化和传统还依然在不断地创造着。

韩国传统音乐与现代意识和手法的融合不仅是一个在韩国本土上的新焦点，而且也兴起在美国。1996年我在肯特大学接待了一个音乐家小组，他们所尝试的正是以继承韩国音乐文化为基础，同时加入现代的音乐意识和手法，从而创造一种新风格的韩国音乐。这个音乐家小组有三位演奏家，一位是韩国音乐家，另一位来自日本，还有一位是美国人。韩国女音乐家叫金姬，在美国获得音乐硕士学位。她是一位玄琴演奏家，同时兼演唱。玄琴的音乐低沉、浑厚，而且金姬演奏的是电声化的玄琴，所以音色更为特殊。日本音乐家山田演奏大提琴，他用大提琴来模仿韩国牙筝的风格，非常有特点。那位美国人叫约瑟夫·塞利，在韩国学习了多年传统音乐，他将韩国传统乐器筚篥与西洋乐器双簧管的特点和技巧相结合。他们在肯特大学举办了一场别开生面的音乐会，给人们留下了深刻的影响。其中最受欢迎的作品是一首三重奏，乐曲的名字叫做《三个AAA》。在这首曲子里，虽然我们听不到传统音乐的原始音调与旋律，但是韩国传统音乐的基本精神和风格在，不仅可以听到现代化了的玄琴、牙筝和筚篥的声响，而且大幅的颤音和激昂的情绪构成的韩国音乐风格非常明显突出。

传统的继续、传统的现代化始终是一个民族和文化保留和发展的内容，而且也将一直是我们世界音乐人文叙事中的重要话题。

二、东南亚地域特性的音乐文化传统

东南亚地区的一些国家由于其众多岛屿或依山傍海特有的地理位置，以及历史文化上的相互关联，形成了特有的地域特性的音乐文化传统。最突出的就是锣乐文化传统。因此，围绕着锣乐主题，我们在此不仅看到泰国宫廷音乐的器乐本质是锣乐文化，佳美兰无疑也是锣乐文化，而且即便是不同形式的越南中部高地的铜锣，也属于锣乐文化传统中的一类。其中，佳美兰成为了印度尼西亚文化的象征，同时它也是东南亚锣乐文化的中心。

此外，由于越南、泰国及菲律宾的自然地理条件，竹子不仅是人们生活、生产的重要资源，而且也成了音乐表达的重要载体，用竹子制作的乐器以其独特的音色和演奏方式构成了这些地区的另一个音乐传统，即竹乐文化。

1. 越南：南海的儿女

海情海风更有海的五声乐音

越南是中国最近的邻邦国之一。20世纪六七十年代一首越南歌曲中有一段这样的歌词："越南中国山连山，江连江。"所以，地理上的相连使得中越两国结下了历史、文化的渊源。越南主体民族的越族是中国周代诸侯时期越

国中骆越族的后裔。据研究推测，骆越族随着汉族向华南南下，之后慢慢在红河三角洲定居下来，逐渐形成了越族。在秦始皇统一中国后的近千年中，越族始终在中国王朝的统治之下。在以后的历史变化过程中，汉族对越族文化的影响非常重大，同时也因为越族不断往南方迁移，也逐渐形成了自己的一些传统。

因为与中国文化的历史渊源，许多越南音乐的音响、风格特征和乐器的外形等都与我们的音乐、乐器非常相似。如果听到一段越南筝的演奏，估计有不少听众会以为这是中国筝演奏的中国音乐。不过这的确也是中国筝在越南的版本。越南筝为 Dan Tranh，在越南话中发音近似于“宕泉”，形状与中国筝相似，但尺寸要小得多。为了便于记忆，我们姑且称它为越南筝。越南也流传着同样的筝的起源的故事，即，一对姐妹俩为了一架瑟而争吵，结果瑟被其父一劈为二，姐妹各得一半而成为了筝。演奏方法上，越南筝与中国筝也相似，但有一点非常不同，越南筝较少使用左手的揉音效果，所以听上去比较单纯明朗。由于中国文化影响，传统的越南筝曲和演奏家们依然使用中国的工尺谱记谱法。当然，现代年轻一代的音乐家由于受欧洲音乐的训练和影响而普遍采用五线谱。

我曾听过一首越南筝二重奏《美丽的竹子》。由于越南筝较少使用左手的揉音效果，因此在演奏风格上较少具有个性。比如，在两架竖琴演奏之间比较难区分它们的风格特征，而在两架韩国的伽倻琴之间就非常容易作出风格判断。这其中的一个重要原因就是竖琴演奏是没有颤音的，而颤音是伽倻琴演奏的重要特征。也正因为此，两架越南筝的演奏非常协和，一架琴担任低声部的伴奏，另一架作为主旋律的陈述。不仔细听，还以为《美丽的竹子》是一首独奏曲。

现代“麦克风”迷恋古老“纯律”的独弦琴

大家知道，一根琴弦在一定的张力下会发出声音，在空弦上发出的音为基音。比方这个基音是 do(C)，不论这根琴弦多长，在它的二分之一处总是它的基音的高八度 do；然后，在三分之二的地方是基音上方的五度音，即 sol(G)；再将这个 sol 到 do 之间的距离来划分三份，并增添其中的三分之一，

如此所得弦长产生的音为 re(D);以此类推,七个音就产生了。这就是著名的中国先秦时期的著作《管子・地员》篇中的“三分损益”理论。同样,古希腊毕达哥拉斯的“五度相生”理论也与此相似。要特别指出的是,在这些八度、五度、四度音的位置上,当演奏者的手指轻按在弦上时会发出比这些音高两个八度的、很明亮的音,听上去像口哨声,我们称为“泛音”。我们中国的古琴音乐中就运用了大量的泛音的效果。在前文“中国篇”中曾提到,这种运用泛音原理所产生的音律就是“纯律”。

现在向读者介绍一件用这种泛音手法来演奏的越南乐器。这件乐器叫 Dan Bau,中文读音“宕宝”。顺便提一下,越文中的“dan”有“琴弦”的意思,几乎所有越南弦乐器的称呼都以“dan”开头,例如 Dan tranh、Dan bau、Dan nhi(二胡)、Dan xen(三弦)。因为“宕宝”只有一根琴弦,所以也称其为“独弦琴”。“宕宝”独弦琴有一个共鸣箱底座,类似古琴或筝,一端较为宽高固定琴弦,另一端较为窄低装有一根具有弹性的金属长条,可称为摇杆。琴弦的另一端就固定在金属长条的下端。演奏时,演奏者右手小指端轻微接触琴弦上的位置,同时以拇指、中指和食指握住的拨子弹拨琴弦发音。一根琴弦的泛音节点是固定的,而且最容易发音的泛音只有四度、五度、八度。那么,“宕宝”独弦琴怎么样在这仅有的这几个音上来构成旋律呢?办法就是,演奏者的左手摇摆固定琴弦的那根金属长条来伸缩琴弦长度而改变音高。比如,右手弹出泛音 sol,然后,左手摇摆摇杆改变琴弦的张力,这样就可以获得 sol 邻近的 fa 和 la 两个音。“宕宝”独弦琴的发音和旋律进行方法非常巧妙和智慧。因为“宕宝”独弦琴产生的“泛音”音量很小,所以人们在它身上安装了扩音设备来增加音量。因此,“宕宝”独弦琴是一件配有“麦克风”的电声乐器,事实上它是一个具有当今现代化和古老传统性相结合特征的产品。

我在肯特大学有一位朋友 Nguyen Phong,其在法国获得音乐博士,是一位在欧美颇有名望的越南音乐专家。1998 年,因为他对越南传统音乐研究和活动所作出的努力,被授予美国政府国家奖。我在他家中学习演奏过“宕宝”独弦琴,由于知道泛音的原理,我很容易就掌握了演奏方法。他为之非常惊讶。知道原理,掌握起来的确容易些,但要演奏得好就不简单了。独弦琴

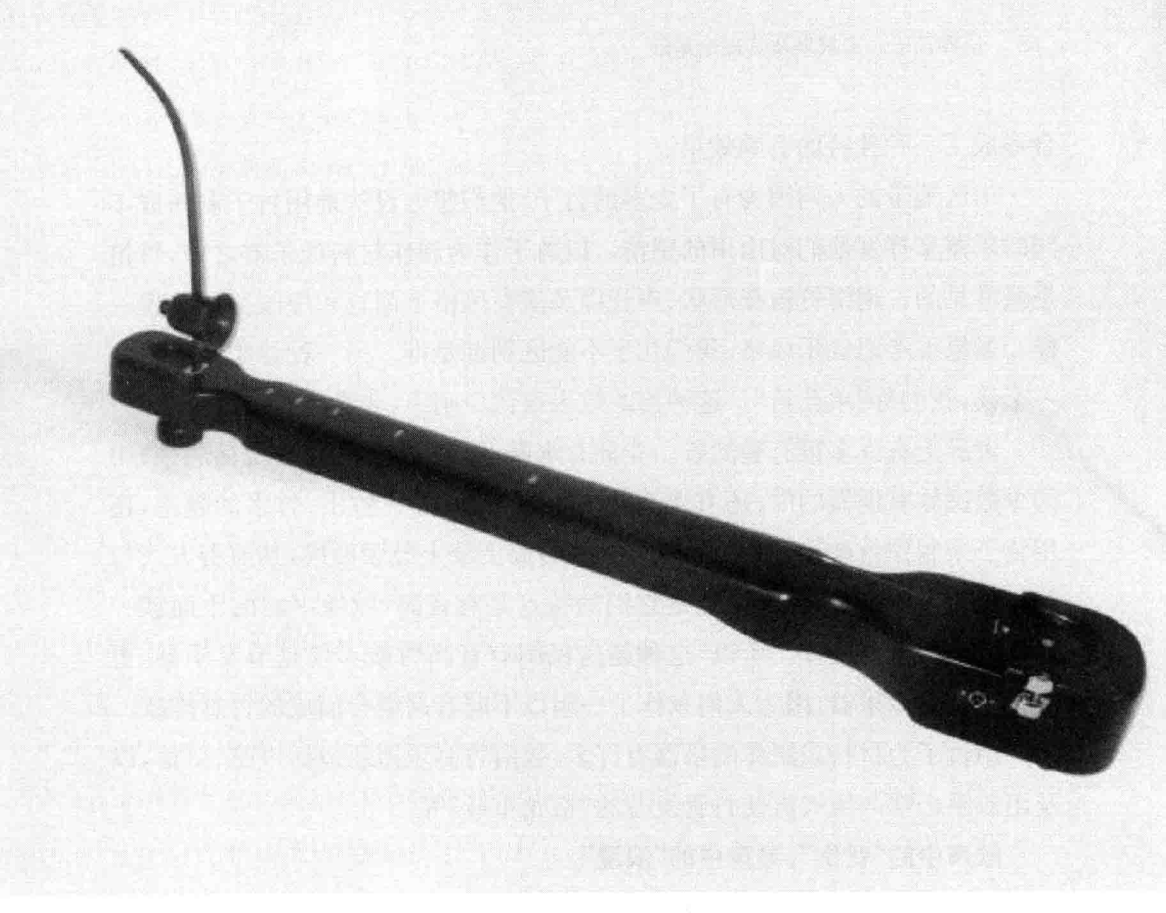


图2　独弦琴

的音色很优美，效果很特殊，只要听过它的音乐，就永远不会忘却其音色、风格。

竹山、竹水、竹子的音乐海洋

越南的南边靠海，北面是山，连接着中国。北面山区地带的竹林是人们生活的主要资源。那里的民众不仅歌唱它，就如我们在前面提到越南筝二重奏《美丽的竹子》，而且也用竹子来做成乐器。大家一定知道木琴，那是以很多片大小不一的木块作为发音体，人们在这些木块琴键上敲奏出音乐。在越南，人们将竹块、竹筒作为发音体，以竹块、竹筒构成琴键形成了声音特殊的竹琴。我收集的世界民族音乐音像库中有一首叫做《回到家乡》的竹琴二重奏乐曲，以一架高音和另一架低音两架竹琴演奏，效果非常优美迷人，因为竹块式的高音竹琴声音清脆响亮，而竹筒式的低音竹琴音响浑厚低沉，两者结

合形成了一种独特的音响效果。

山区地带的人们因为有了太多的竹子，他们想方设法地用竹子制作成不同的乐器来抒发他们对山川的感情。以竹子作为制作材料的乐器之中，竹笛是最常见的。越南竹笛在形状、声音以及演奏风格上简直和中国笛子一模一样。如果不考虑音乐风格，我们几乎不能区别谁是谁。另一种竹制的笛只有一个孔，我们称“单孔笛”。这种笛的效果很像口哨声，非常明亮。

世界上有许多很有趣的鼓。非洲有水鼓、摩擦的鼓、甚至会说话的鼓；中国少数民族有铜做的鼓，还有木头做的男鼓、女鼓等。竹山、竹水的越南，还用竹子来制作竹鼓。越南竹鼓就是在大竹筒上蒙上鼓膜而成，其演奏方式与普通鼓相比没有什么特别，但是它们的特点是有音高，就像中国的十面锣一样有音高可以奏旋律。所以，这种越南民间有音高竹鼓不仅是节奏乐器，更应该说是旋律乐器，因为人们制作了一组以不同音高组合而成的竹制排鼓。

用竹子为材料来制作的乐器有许多，越南竹制乐器还包括口弦、口笛，以及用双手击掌产生气流使竹管发音的“格龙布斯”等。

歌声中的“忧伤”、琴声中的“浪漫”

尽管越南音乐在许多方面深受中国汉族的影响，但越族独立后逐渐形成的文化传统也造就其音乐上的某一些独特风格，特别是那些汉族音乐中很少见的优雅和纤细。越南音乐的音调结构虽然也以五声音阶为主，但是一个大三度和一个小三度的结合的特色五声音阶成为其风格特征，例如“sa mac”调式：re、# fa、sol、la、do，等。此外再加上一些微分音的使用，使得越南歌声中常常伴有一丝“忧伤”的情感。

越南音乐家朋友 Nguyen Phong 博士送我一盒激光唱片。这盒两张一套的唱片是由他组织在美国的越南音乐家们所录制的越南传统音乐。该唱片是我目前所见到的最全面的介绍越南传统音乐的音响材料。同时，唱片还附有一本比较详细的有关越南传统音乐的理论、风格、特点的文字介绍。以下一首歌曲是从这套唱片中挑选出来的。这是一首女声独唱《星之歌》，歌曲是用北方传统风格演唱的。作品包括序歌和主歌。在序歌中，歌手这样唱道：

天上有三十六颗星星，
下方的那些是爱妻之星，
上方的那些是爱夫之星。
嗨！姑娘，你正处于待出嫁的年龄，
我将问，
你是否婚家已定？

情歌免不了有一些浪漫，但何必一定要将“爱妻”、“爱夫”形容成天上的星星？从我们的肉眼中看上去，星星之间不过几厘米，但人人皆知，虽说是“厘米”，而事实上相距“亿万里”。因此，《星之歌》中的“爱妻”、“爱夫”相距太遥远，实在让人忧伤万分。

为了保护和保存那些偏僻山村、经济相对落后地区的文化，越南政府专门进行了教传下一代演唱传统民歌的活动。比如，无伴奏女声合唱是年轻人学习中喜爱的歌曲。这是一首情歌，用的是模仿黑孟民族的一种吹管乐器的唱法。歌词大意是：

又相会了，
让我们记住赶集的那一天，
我会去赶集，
我将会把你等待。

过去，每当新年时分及农村节庆的日子里，越南人都得唱一首《祝贺歌》，由身着盛装的一组男女对唱。歌词中唱道：

一月新年在家里贺，
二月种种赌事真有趣，
三月外出节日多，
四月吃砂糖干豆甜点心，

五月五日祝"多安·扭"，
六月卖龙眼果赚大钱，
七月祭祖先必灵，
八月月圆之夜提灯节，
九月卖柿子的来，
十月十一月去卖棉，
十二月借贷都要一清二楚还。

引自《亚洲各国民歌》，[日] 关鼎著

越南民歌有一定的地域风格特征。日本学者关鼎将越南音乐风格分为北部、中部和南部三类。北部音乐较为纤细、深远；南部多为热情；而中部则二者兼之，其特征为既纤细、深远，又丰富、伤感。

另一方面，虽然越南的传统乐器在很大程度上受了中国的影响，他们也用二胡、琵琶、扬琴、笛子等，但是越南政府在对欧洲古典音乐的教育方面也投入很大。由于前苏联对越南共产主义的支持，年轻一代音乐家许多都被送往苏联学习。也因此，从大量传统音乐的创作中，不仅可以听到许多歌唱祖国的内容，而且在创作手法上也非常"俄罗斯化"。我曾在美国钢琴家玛格丽特家做客，她告诉我，两年前她被邀请在河内演出，之后请她在河内音乐学院指导学生的钢琴演奏，她对学生娴熟地掌握技巧的能力很惊讶，同时他们对所有作品一律浪漫风格的表演也很让她惊讶。因为学生把深沉、严谨、非常哲理化的德国作曲家勃拉姆斯的作品演奏得很是浪漫，错误地解释成像极其浪漫、抒情的俄国作曲家拉赫马尼诺夫的音乐那样。越南音乐界的情形有点像朝鲜民主主义人民共和国，受俄国音乐影响很大，就连传统器乐作品都充满了"苏联十月革命"作曲法的味道。

"点描主义"中的社会学理念敲响在南越的山坡锣声里

一般说，文化特征、社会结构、人的行为会一定程度地表现在音乐的形态上。有一次，我看了一个有关越南少数民族音乐的录像，其中有一节是某个山区的敲奏锣的音乐。记得那场面里至少有二十来个锣手，每人各敲一面

锣。有趣的是,每人所演奏的并不是旋律,而只是断断续续、有间隔的一个个单音。也就是说,你敲一个音,我敲一个音,他敲一个音,大家轮着敲。整个音乐是由许多单个音符组成的。尽管都是“各自为阵”,但是相互之间的和谐配合,使得复杂节奏和结构的音乐结合得完整协调。如果不是看着他们演奏,根本不可能知道谁在敲打什么音符,因为每个人所演奏的音的周期是不同的。比如,你是每间隔五拍敲一下,我是每间隔七拍敲一下,他也许他是每间隔 12 拍才敲一下。二十多个人各自演奏不同的部分来构成一个完整的音乐形象。然而,如果把他们每个人的部分拆开来单独地听,那简直是不成调调。这样的结构有点像现代音乐创作中的“点描主义”,音乐的旋律是以不同乐器、不同音色和不同音高的零星状的“点击”构成的。然而,越南锣乐的“点描主义”并不单纯只是一个音乐形态,而事实上也是一种文化的反映。因为当地的人们认为,每一个单独的个人不是一个社会,他只是一个社会中的一个成员,是这个社会中的一分子,每一个个体在这个社会中担当不同的角色。只有当这每一个“成员”、每一个“一分子”、每一个“个体”按一定的次序和规则结合在一起的时候,这许许多多的“成员”、“分子”和“个体”才有价值,才能构成一个集体、一个社会。当这一个个“成员”、“分子”和“个体”分离于整体时,它是没有意义的。当地的人们把这样的社会意识融入音乐之中。

另一方面,他们所奏的音乐都是属于即兴的。也就是,音乐不是事先写好的。在演奏前,人们并不知道他们具体要演奏的每一个音是什么。只有当音乐开始了,大家会下意识地参与这种即兴的音乐创作活动。即兴音乐是一个很重要的音乐表演方式,它存在于世界各地的许多民族和国家的音乐中。最突出的是印度古典音乐、美国爵士音乐。其实,即兴表演也同样存在于欧洲古典音乐中。大家在影片《莫扎特》中可以见到有不少镜头,即莫扎特用奥地利公爵所给的一些短小的音乐主题在钢琴上即兴弹奏和创作。后来,这种即兴弹奏创作逐渐发展成了一种固定专门的欧洲古典音乐体裁,我们称为“即兴曲”。当即兴曲成了专门的体裁后,人们就不能随心所欲地即兴发挥了。肖邦创作了三首著名的钢琴《即兴曲》和一首《幻想即兴曲》,但是这些作品就像奏鸣曲等一样是按照一定的结构写下来的。我们弹奏肖邦的钢琴即

兴曲时，其实是一点点都不允许即兴的，而是老老实实地按他写下的音符演奏。

虽然说印度古典音乐、美国爵士音乐以及以上我的个人演奏经历是即兴的，但是，这种即兴演奏和创作也还是有一个大致的框架的。印度古典音乐的即兴是在一定程序的调式上建立起来的；美国爵士音乐的即兴是以一定的和声结构为基础的。这就叫做“有规而无格”，这样的音乐创作方式存在于世界上许多民族音乐文化之中。

“来自越南的传说”、在异国他乡的“宣言”

文化、传统以及习俗都是一直被承袭、流传的。然而，这种承袭和流传并非是一成不变的，文化在被传承的过程中总是一直在变化。由于新的社会制度、新的生活环境、新的一代思想、新的经济模式、新的行为方式等等都会使传统的东西在不同的程度上在变迁。在这种变迁中，有的东西可能会逐渐消失，有的会不断发展，而有的会转化为另一种新的形态。在 20 世纪最后的几个十年里，在世界音乐文化的频繁交流中，我们看到了一种对传统音乐文化的新解释的趋势。那就是将传统音乐素材用于现代音乐手法以及国际化的乐器组合之中。在前面对韩国音乐文化的叙述中已经谈论了这一文化趋势。

越南的一些音乐家们也正在加入这一文化趋势的行列。一个名为“来自越南的传说”的音乐家小组就是这一行列中比较成功的一个例子。这一音乐家小组有 11 位成员。他们演奏的乐器包括普通吉他、电吉他、电子合成器、越南筝、越南笛、越南击板、小号、圆号、萨克斯管、低音贝司、非洲笛、钢琴、键盘钢琴、月琴以及各种鼓。这个乐队成立于 1989 年，主要的风格是越南传统音乐与美国爵士音乐的综合。乐队领导人说，来自越南的母亲从小给他这个出生在巴黎而后又移居来美国的不会讲越语的越南人唱越南曲调。所以，他主持的这个乐队为的是去重归他的童年、寻找失去的根。因此他们出品的音乐大多表现这类主题，例如女声与乐队《稻米鼓》，追忆乡间木鼓声中的稻米芳香；还有合奏《乡间小道》《母亲唱给我听的歌》《来自河内的童年记忆》等。其中还有一首曲名叫《宣言》，是一首表达这个音乐家小组成员之间永恒友谊的歌。歌词写道：

当我们不得不分别时，
彼此的心和感情将永远不会分离；
就如琴瑟姐妹总在一起，
就如竹枝杏树总是相依，
让这样的感情永远永远存留在每一个人的心迹。

2. 泰国：异风异情的王国

全民佛心、微笑国度

泰国也是中国最近的邻邦国家之一。从历史记载中知道，泰国这个民族也称暹(读音 xian)罗族。最早的时候，暹罗族是从中国的西南部移居去了现在的泰国所在地。我们国家的傣族就是暹罗族依然还留在中国的一支。看一看“傣”字，它是由一个“人”字旁和一个“泰”字组成的。这个“傣”字就说明了泰国人和傣族人本是一家人。移去泰国的暹罗族在那里建立了王国制度。近两三百年来，亚洲几乎没一个国家没有经历过被殖民的战争，甚至连中国曾经是“中央之国”的强大民族都屡屡遭到侵略，何况其他弱小国家。然而，泰国这个王国却从没有这样的经历。这真是一个幸运的民族和国家。

泰国作为一个幸运的民族和国家是有其重要的原因的，因为泰国是一个佛教民族，百分之九十五的泰国人信奉佛教。在人们的生活中极少见到争斗不和，大家都以礼相待，为此，它被称为是一个“微笑的国度”。由于是佛教之国，在泰国土地上处处可见金碧辉煌的寺庙殿堂。因此，人们既是生活在平静、安宁的佛心之中，又是出入往返于高贵华丽的佛殿之间。

佛心、礼教无处不在，也包括在音乐之中。

五彩的音响节奏与艳丽的寺庙装帧

泰国古典音乐是世界民族音乐中很有特点的一个种类。根据学者们的考察，泰国古典音乐是综合了中国、柬埔寨、印度尼西亚和印度的音乐因素形成的。由于与中国有着深厚的历史渊源，在泰国古典音乐中依然保留着许多中国音乐的痕迹，其中可以看到不少中国乐器诸如二胡、扬琴等的泰国化形

式。这些乐器是当年中国南部沿海地区的华侨带入到泰国的。在历史上，泰国也从它的邻国高棉的音乐中吸收了大量的养料，因此，我们从使用的乐器、音乐的语汇及舞蹈形式等各方面，都可以看出两者之间的紧密关系。也许受印度尼西亚文化影响，泰国古典音乐的表演主要采用的是类似于印度尼西亚“佳美兰”音乐中的锣乐形式。印度对泰国的影响更是深远。泰国居民可以分为三种类型，一是华人，肤色较浅；另一是纯正泰国人，肤色略微深；再就是肤色较重的印度血统人种，他们在泰国的人数不占少数。再是佛教的影响，印度文化在泰国占据了重要的地位。

因此，在历史上，泰国古典音乐主要用来伴奏取材于印度史诗《罗摩衍那》(*Ramayana*)的戏剧和舞蹈。一直到本世纪初，古典音乐才在一定程度上成为独立的器乐形式。根据印度史诗《罗摩衍那》内容而形成的戏剧《拉玛坚》非常长，全剧的上演需要大约三四百小时。所以，通常只能表演其中的一部分，人们根据需要，将重要场次的诗文和舞蹈配上了音乐。之后，逐渐积累，目前已经有千余首独立的乐曲，而且为这些作品进行了分类。例如依照情绪、内容可以分为喜怒哀乐、生老病死、婚丧嫁娶等。

泰国古典音乐的“毕帕”乐队(Piphat ensemble)以四类乐器构成。第一类是装饰性旋律乐器，诸如木排、竹排琴；第二类为抒情性旋律乐器，包括拉弦乐器、击弦、弹弦乐器，以及吹管乐器；第三类是骨干性旋律乐器，即金属大小围锣、高低音铁排琴；第四类就是节奏性乐器，包括各类打击乐器。这些乐器不仅体现了不同的音色、音高，而且它们还表现了不同的音乐织体层面。

先讲第一类。首先是装饰性旋律乐器木排琴，泰语叫 Ranat ek。为了便于形象记忆，我们在这里暂且称它为“泰国高音木排琴”。其声音、性能、制作材料都非常相似于我们通常所知的木琴。说它是高音木排琴是因为接下来要讲述的第二件乐器的形体和它相似，但是音域比它低。泰国高音木排琴构造结构和木琴不一样。虽然，它的发音琴键也是用木头做的，但是，在它的下方有一个船形的共鸣箱。在船形共鸣箱上悬挂着 21 块木制琴键，其音域宽广，可达三个八度。泰国高音木排琴可以用不同硬度的槌子奏出不同的音响效果。硬槌子发出明亮、清脆的声音；软槌子敲奏柔软、温和的音乐。这件乐

器在乐队中非常重要。因为它的声音响亮、明显，在作品中常常演奏华丽、技巧性很强的装饰性旋律部分。这是一件很不容易掌握的乐器。演奏泰国高音木排琴需要很好的手臂力量。为了练就有力的握槌手臂，教师常常会要求学生在水中练习击槌，因为水中有很大的阻力，这就像练跑步要绑沙袋一样。除了在合奏中担任主奏外，泰国高音木排琴也常作为独奏乐器。

第二件装饰性旋律乐器是 Ranat thum。它和泰国高音木排琴一样，也有一个船形的共鸣箱。它只有 17 块琴键，音区比泰国高音木排琴低，尽管二者如此相似，但我们不能称它为泰国低音木排琴，因为它的发音键材料不是木制的，而是竹子做的。所以，称其为“泰国中音竹排琴”较为合适。Ranat thum 的演奏方式与 Ranat ek 相似，但是技巧性要求不像它那样高。这件乐器在乐队中的地位类似于西方管弦乐队中的中提琴，担任中声部的演奏。而且，Ranat thum 在作品中相当于“小丑”的角色，因为它常演奏切分音和一些特别的音型。肯特大学有一个泰国乐队，这是因为米勒教授是一位著名的泰国音乐专家。乐队所使用的所有泰国乐器，都是他自己出资购买的。经过多年积累，肯特大学泰国乐队已是美国音乐舞台上最好的泰国音乐表演团体。米勒教授在其中正是演奏中音竹排琴。

其次是第二类，抒情性旋律乐器。我参加泰国乐队多年，在其中担任 Saduan，即泰胡的演奏。这件乐器由于它的旋律性很强，声音明亮和突出，是乐队中的领衔乐器。泰胡起源于中国二胡类乐器，据说是潮州移民将潮乐中的头弦带去了泰国。头弦样子与二胡相仿，但声音要高和尖锐些，泰胡的声音比较接近潮乐的头弦。曾有一个泰国古典宫廷音乐乐队来美国访问演出，也去了我就读的肯特大学，于是请他们对我们的演奏进行指导。听了我们的演奏后，他们非常惊讶，对一个主要由美国人组成的泰国乐队能有这样水平的演奏大为称赞。起初，他们还以为我也是泰国人，用泰语和我说话。后来发现我是中国人，而且是乐队中唯一的中国人时，他们对我的泰胡演奏技术更为惊讶。我是专业小提琴演奏者，加上又会拉二胡，所以，泰胡的演奏技巧对我来说的确不难。在匹兹堡城召开民族音乐学年会时，我们曾在大会上举行了泰国音乐会的演出。会后，有不少人称赞我是美国最好的泰胡演奏家。

我太知道了,美国人的好听话是要大大地打折扣的,其中有百分之五十的真实性就不错了。作为外国人来演奏泰国音乐,我的泰胡演奏水平确实是还不错。1998 年 6 月,我们肯特大学的泰国乐队应邀赴泰国访问,在曼谷等许多地方演出。一个"洋人"泰国乐队在泰国的演出引起了极大的轰动。巡回演出中,由于肤色和人种的相似,我常常被误认为是泰国人,而且我的演奏也受到很大的好评。可是我自己很清楚,我并没有真正掌握纯粹的泰国音乐风格。泰国音乐家们说我演奏的泰胡有点像二胡。有趣的是,我的二胡老师曾说我演奏的二胡有点像小提琴。那我演奏的小提琴又像什么呢?幸好我从小学习小提琴,算是正宗的专业出身。不然,成为四不像就糟了。我参加泰国音乐演奏多年,在演奏的技巧上的确没有问题。但是,对真正的泰国风格还是不太有把握。因为,泰国音乐虽然是每个音符都写在谱上,但是在演奏中依然有很大的即兴创作的成分。我懂得中国音乐传统,熟悉西方古典音乐的语言,但是我不懂泰国音乐的构成方法,除了能准确完美地演奏谱上的音符外,事实上对泰国音乐的风格我依然掌握得很少。这就是我在前面曾一再提到,要真正理解、熟悉以至掌握一种非本民族的文化是一件非常不容易的事。

回过来继续讲旋律性乐器。比泰胡要低五度音调弦的另一件拉弦乐器叫做 Sawu,相当于管弦乐队的中提琴作用。它的共鸣筒是用椰子壳做成的,所以也可以称为"泰国椰胡"。泰国椰胡的琴弦为丝弦,琴马不是通常那种以传声较好的硬木材料制成,而是一个小纸卷,因此,发声厚实但很粗糙、沙哑。

再讲一个插曲。刚加入泰国乐队时,我觉得泰国椰胡的琴马过于简陋,使得声音太粗糙、沙哑而"不入耳",于是自作主张地换上了中国二胡的琴马。这样一来,声音当然"好听"多了。然而,泰国音乐指导潘阳发现了,问谁换了琴马。我自鸣得意地回答,是我换的。潘阳狠狠地批评我说:你怎么能如此自作聪明,知道吗?这是对泰国文化的鄙视。椰胡之所以用小纸卷、丝弦,就是需要粗糙、沙哑的声音,这样的声音对于我们来说是入耳动听的!希望你以后要多多了解别国的音乐,而且更是要尊重他国文化。这件事情对我的教

育很大。我所学习的音乐人类学的主要思想就是要了解别国文化，尊重他国文化。无论表现音乐的方式是复杂还是简单，古朴还是现代，它们的文化价值都是平等的。理论上我掌握得很好，而在实践上，我却忘却了音乐人类学最根本的精神。

在泰国旋律性乐器中，还有一件乐器也是从中国传去的，即泰国扬琴，泰语称 Kim，也就是汉语“琴”的遗音。其声音和演奏方式都与中国扬琴相似。旋律性乐器还有不少，包括吹奏和弹奏的。

第三类是骨干性旋律乐器，即金属大小围锣、大小铁排琴。这是泰国以及东南亚其他一些国家很有特点的乐器。大围锣叫做 Khong Wong yao，由 16 个小锣悬挂在竹制的圆圈框架上构成；小围锣叫做 Khong Wong lek，也是由 16 个锣组成，只是尺寸略小一些，音域比大围锣高八度。高低音铁排琴类似围锣。高音铁排琴称 Ranatek let，与高音木排琴读音相似；低音铁排琴叫做 Ranat thum let，与中音竹排琴读音相似。高低音铁排琴基本重复围锣的演奏。大小围锣演奏的音是乐曲最骨干的音，每一首作品的旋律都是在围锣的骨干音上建立起来的。比如，大围锣 1 小节是两个音，小围锣就可能是 4 个音，而其他声部的乐器所演奏的音符就多了，最多的就是高音木排琴。高音木排琴在大围锣一两个音上加花装饰，在 1 小节内可能会变化出 16 或甚至 32 个音符出来。因此，每一件乐器的乐谱都不一样，在同一纵向关系的小节中，各乐器演奏的音符有多有少，节奏有复杂也有简单，甚至有的是二拍子，而有的则是三拍子。

最后一类是打击乐器，有大小鼓、铓锣和对击木棒等，其中最有特点的是碰铃(Ching)。刚参加泰国乐队的人都以为碰铃最简单，自告奋勇要求敲碰铃。结果，不是音乐刚开始就迷失方向，就是被指导骂一顿。其实碰铃很难演奏，演奏者不仅要有良好的节奏感，而且也需要对泰国音乐在理论上有所掌握。中国音乐和西方古典音乐在节拍重音上的概念基本是一样的。一般来说，1 小节的第一个音是强拍，其次的拍子都是弱拍，而泰国音乐则是相反的。在记谱上，音乐一般都为两拍子，它的第 1 拍是弱拍，第 2 拍才是强拍。碰铃对这强弱拍有特别的名称，强拍为“轻”，弱拍为“恰”。米勒教授在每次

的泰国音乐会上总是先要对每一件乐器介绍一番。当介绍到碰铃强弱拍为“轻”和“恰”时，他说演奏碰铃的人是一个好“恰”，而且还有一副好的“轻”。“恰”的发音与英文中的 Chap 小伙子一样，而“轻”的发音正好是 Chin 下巴的意思。所以，他的玩笑的意思是，演奏碰铃的人一定是一个好小伙子，而且也有一副好看的下巴。听到这里，观众必定大笑。泰国古典音乐的结构一般为慢、中、快，因此，当音乐进入到快板部分时，碰铃演奏者需要牢牢地掌握好节拍，在节奏越来越快的演奏中不能有半点差错，有一点像中国戏曲乐队中的鼓板，担当着指挥的作用。所以，碰铃乐器虽小，责任重大。

根据以上所述，我们可以想象一个泰国大型古典乐队的演奏是非常复杂的，每一件乐器有自己的声部，它们的旋律线条和节奏都不一样，形成一个相互交织在一起的整体。因此，这样的音乐结构方式有一个术语叫做“Interlock”。Inter 是在中间的意思，Lock 是锁定，所以两者合在一起成为了“联锁”、“交织”的结构。如果见过泰国佛教寺庙，细心的人一定会发现，寺庙内外墙上的装饰图案不仅非常华丽，内容丰富，而且织体错综复杂，我们在许多图像中可以见到整个泰国的历史、印度史诗的故事情节，就连装饰性的图案都是极其细致，层次多样。音乐是一种文化，从音乐的“Interlock”使我想到了寺庙的装帧设计结构，它们在一定程度上是相通的。这样的相似性还反映在其他泰国的文化物品之中，例如手工艺品、织布图案、绘画等。

传统古典日月困扰于现代商业中、哥妹排笙昼夜说唱不完人间事

泰国古典音乐原来主要是为国王、宫廷服务的，虽然是娱乐意义的，但是却是精神性的，带有强烈的宗教色彩。音乐家们虽然贫穷，但是他们是有荣誉感的，有地位的，所以一直保留着洁身自好、不沾钱财、不受诱惑的高贵品行。因为他们心中是有佛的心态、佛的境界和佛的力量的。资本化、商业化、功利化随着“现代化的文明”影响了世界，影响了泰国，也影响了不少的一批泰王国宫廷古典音乐家。他们的艺术开始了资本化，音乐开始了商业化，演奏开始了功利化。这些音乐行为的执行者不得不进入“更高一层的境界”，不得不往返于彼岸与红尘之间。他们将心交给了佛祖，灵魂托付给了释迦牟尼，但是，他们又不得不留在俗世，无奈地伺候着自己的躯体。所以，变成了

“蝴蝶庄子式”的，梦着、醒着有两个世界。古典宫廷音乐为了生存已经走向餐厅和娱乐场所，这对于传统音乐家来说，的确是极大的精神和感情困扰。然而，传统如何保留？也许不得不面对市场还会有一些生存的希望。

古典艺术是这样，民间传统也是如此。泰国东北部主要是山区，由于东北部的经济远不如南边发达，所以生活方式、习俗仍然保留着比较传统的面貌，这些也反映在音乐中。那里有一件排笙乐器叫做 Khaen，与我国西南少数民族的“芦笙”相似。排笙是用长长细细的竹管制成的，像普通笙一样，排笙也有匏，每根竹管上按有簧片。排笙音乐主要用两种调，一是以 G 音为主音的调，类似于大调；另一是以 A 音为主音的调，相当于小调。排笙可以独奏，但更多用于伴唱。在泰国东北部流行一种 Morlang 说唱音乐，男女对唱，同时伴有叙事性的表演。在演唱过程中，男女担任不同角色来讲述故事。因为演唱的内容多为男女情爱逸事、乡村寻常闲话，人们非常喜爱，通常这种表演会通宵达旦。排笙就是 Morlang 演唱形式的主要伴奏乐器。我曾经访问过一个 Morlang 团，他们不仅在国内受欢迎，而且还经常出国赴日本、韩国等地演出。为了增添表演的娱乐性，他们突破了原来只是男女对唱加排笙的形式，加用了现代化的架子鼓、电子琴和男女舞蹈队的同台表演，如今 Morlang 传统说唱成为了流行音乐。

在泰国这个对传统非常重视、对传统保留得较为完好的民族中，也有一定数量的音乐家开始步入了对传统音乐文化新解释的潮流中，甚至更为激进。年轻的音乐家们不再选择原始的泰国宫廷古典音乐的旋律，而是在传统音乐语汇和句法的基础上进行“现代化”的加工，一些作曲家选择电子合成器的音响效果来表达现代与传统的结合。在其中，可以听到电声化的围锣、铁排琴、木排琴、竹排琴等乐器的声响往返于被加工后的传统旋律的音调之中。由于电子乐器的特别效果，音乐渲染了辉煌、华丽的宫廷宴舞场面，似乎让我们看到在月明的夜晚，宫殿里宫女盛装，杯觥交错，灯火明彻，随着乐声叮当，歌舞伎旋转翩翩。另一方面，在一些作曲家手中，传统更是跨越了国界，歌手们不仅在传统乐器高音木排琴、椰胡和围锣的伴奏声中，用泰语演唱浓厚的南美风格流行音乐 Calypso（卡里普索），而且还演唱美国黑人的说唱音

乐 Rap。

泰国孤儿的父亲、泰国音乐的福音

在这里,我要给大家讲的是一个关于泰国孤儿学音乐的故事。

1998 年,我去泰国。首先到达的地方是泰国的首都曼谷。Bangkok 是曼谷的英文缩写,要写全的话有一百多个字母。这个由一百多个字母组成的地名是“天使”的意思。泰国人以“天使”来代表他们热爱和平、信奉佛心、与人为善。我们在那里听了音乐会,参观了许多寺庙,之后,来到了一个郊区的村庄。

我们看到了一条小河。清澈的河水由东往西急急地向前流去;河的这边是一座金黄色的寺庙,庙里飘出来的香炉的烟慢慢地升往白云朵朵的蓝天;沿着河边是一排排绿绿的芭蕉树,大大的叶子在太阳下给我们提供了阴凉的休息地方。我们在等待对岸的小木船向这边划来。这里没有高楼大厦、没有汽车地铁,但是,它非常的美丽。那是一种宁静的美、自然的美、朴素的美、乡间温馨的美,而且,那里更有一位淳朴善良、菩萨心肠的老音乐家的心灵之美。

小木船把我们载过河,来到了老音乐家的家里。这是一位在泰国享有盛名的音乐家,他把我们带进了一间大音乐教室,许多小音乐家们正在练习乐器。泰国音乐是世界上很有特点的音乐之一。一方面是因为泰国音乐使用的音的组合很特别。大家都知道,世界上任何音乐都是由 do、re、mi、fa、sol、la、si 七个音构成的,在这七个音中,有两个音“fa”、“si”和它们邻居的音特别亲近,“fa”靠近“mi”,“si”紧挨着“do”。泰国音乐也用七个音,可是,它们的“fa”和“si”却不愿意和邻居音太亲密,它们自管自,不向着“mi”,也不靠近“do”。所以,泰国的七个音是有一点“平均主义”式的,谁也不帮谁。如果有机会听到泰国音乐的话,千万别以为音乐家没有调好乐器,因为听上去好像是有点音“不准”的样子。其实,这就是泰国音乐的特点之一。我们在参观中看到,有两个小音乐家在蒙上了布块的木琴上演奏。这是干什么呢?因为老音乐家要他们从严从难练习。在用布蒙上后看不到音块的情形下练习,等练好了把布块拿掉后,他们就会演奏得既响亮又准确。



图 3　围锣(洛秦摄)

这些小音乐家可不是什么“音乐附小”的学生,而是孤儿。老音乐家不为名不为利,长久以来一直收留一些无家可归的孤儿,不仅照料这些孤儿的生活、读书,而且还教他们音乐,把他们培养成为音乐家,培养成为长大后能够自食其力并且对社会有用的人。小孤儿和长大后的音乐家都不叫老音乐家为老师,而称他为“父亲”。因为,他真的像父亲那样,以父亲的心、父亲的责任、父亲的严厉和父亲的慈爱来培养这些无家可归的孤儿。那些长大成人后的音乐家还常常回来帮助父亲培养新的一代,他们还将自己收入的一部分交给父亲,让父亲有能力来继续这样的事业。老父亲的事业不仅是感人的慈善事业,而且也是继承泰国音乐的伟大的文化事业。为此,泰国公主对老父亲的事业非常鼓励,特地捐赠这间我们看到的房屋给老父亲作为音乐教室。

老音乐家是泰国孤儿的父亲,老音乐家的事业则是泰国音乐的福音。

而泰国人更有一位民族和文化的“神”——国王 H. M. Bhumibol Adulyadej。如果告诉读者泰国现任国王留学美国期间，曾研读音乐专业，大家一定吃惊不小。据说，泰国国王上知天文，下知地理，知识渊博而且平易近人。在闲暇时，他还时常作曲。我的世界民族音乐音响库中就有他的作品，一首是以爵士音乐的风格创作的吉他独奏曲《飘落的雨滴》，另一首是以欧洲古典音乐风格创作的管弦乐曲《什么时候》。因此，泰国孤儿有这样的父亲，泰国音乐有这样的福音，要归功于泰国有一位人人爱戴的国王。

3. 印度尼西亚：铜锣鼓乐的万岛之国

佳美兰和皮影戏中的印度史诗

巴厘岛位于印度尼西亚爪哇的东南角，稻田、村寨、印度教和火山是巴厘人的生命。宿命和崇拜极度地发展了巴厘岛上的音乐。那里每年都会举行各种形式的艺术节，来自城市和乡村的音乐家和舞蹈者将在节日中欢庆。印度尼西亚音乐给人的感受是一大片敲敲打打的音响。这种音乐称为“佳美兰”(Gamelan)，即“打击乐队”的意思。一般来说，一个佳美兰乐队由 25 位或更多的演奏员组成，乐器可以包括铜片琴、钢片琴或竹片琴，各种形状和大小尺寸的铜锣，以及竹笛、鼓和其他乐器。虽然演奏员们都不看谱，但是，靠着本能的音乐直觉和长年的训练合作，他们将各自简单的音符汇编成非常复杂的旋律音响结构，其中切分、同步、和声、复调错综交汇。整体的佳美兰音乐结构在各地大致上是相同的，但是，不同岛屿地域的民俗风尚形成了不同的音乐风格。佳美兰音乐原则上是器乐合奏音乐，但是它有各种形式和方法的表演。当佳美兰音乐在宫廷表演时，时常会是歌唱、舞蹈合为一体，成为一种大规模的歌舞乐形式。我看过不少佳美兰歌舞乐表演的巨大场面，那种气派、豪华、壮丽的装饰在别处是见不到的。表演者的服饰、乐器的装帧大多用的是金色，再另加一些红白色。这与印度尼西亚的国旗的色彩是一致的。印度尼西亚国旗为红白两色，它的国徽是金色的雄鹰。红是正义勇敢的象征，白是纯洁自由的标志，金色是富裕、昌盛和主权的代表。

印度的文化在亚洲有着强大的影响。当它传入中国时，由于中国文化的特殊力量，印度教变成了佛教，而它在东南亚许多国家中，依然继续保留着原形，并且产生着重要的作用。印度尼西亚就是一个例子。印度史诗《罗摩衍那》的故事一直是印度尼西亚艺术中的不可缺少的内容。《罗摩衍那》在泰国、柬埔寨、印度尼西亚以及南北印度都有不同的版本。两年前，我在肯特大学博士班上东南亚音乐课时，教授专门花两周的课时让我们熟悉《罗摩衍那》史诗的内容和变迁。故事讲的是神猴哈努曼帮助罗摩王子相救王妃，与大罗刹王拚杀的事。印度尼西亚的戏剧叫 Wayang，是一种皮影戏。演员在一块大影幕后操作着用动物皮或纸做成的各种角色，观众在前面观赏这些由皮或纸做成的角色在影幕上的影子所进行的表演。伴奏 Wayang 皮影戏的就是佳美兰音乐，但是，乐队的形式和音乐风格会略有不同。

很有意思，《罗摩衍那》是印度的史诗，而伴奏 Wayang 皮影戏的佳美兰乐队却是伊斯兰教创造的。不过，随着历史的发展，它很快成为了印度尼西亚文化的重要成分。Wayang 皮影戏中的佳美兰乐器在巴厘岛有它特别的形式，人们称为 Wayang Gender。Gender 是钢片琴的一种，每一片音板的下面都有一个竹筒作为共鸣箱。这件乐器很难演奏，演奏者双手以大拇指、食指和中指各持一个槌子，因为每敲一个音，无名指和小指要用来制止钢片所发出的持续音。我在华盛顿大学读书时，学校有一个佳美兰乐队，我学过乐队中的各种乐器，Gender 是其中最难学的。大家可以想象，演奏得慢时没有问题，敲完一个音可以立即用小指按住音板，不让它继续有声音，但是，敲得快时，对一般人来说简直不可能来完成边敲边止音的动作。

“佳美兰”音乐结构和宗教“轮回”观念的相应

在佳美兰音乐中，除了那种金属明亮的音色、长短参差的声音混响给我们留下了深刻印象外，大家还会注意到佳美兰音乐的音阶音程有点特别。我是在华盛顿大学第一次接触到佳美兰音乐的，说实话，当我初听时，总觉得音“不准”，不是这个音“高”了，就是那个音“低”了。后来经过学习，消除了以西方音乐的音准概念来衡量一切的错误观念，认识了印度尼西亚佳美兰音乐的独特音乐文化特征。简单地说，佳美兰音乐所使用的是一种“七平均律”的音

阶。我们熟悉的 do、re、mi、fa、sol、la、si 七声音阶中有大小音程的差别。do / re、re / mi、fa / sol、so / la 和 la / si 之间是一种大二度的关系，而 mi / fa 和 si / do 之间是一种小二度的关系。以音分值来计算，大二度是 200 音分，小二度是 100 音分。用钢琴的黑白键来说明比较清楚，中隔一个黑键的两个白键之间就是大二度，相邻白键或黑白键之间就是小二度。因此，我们熟悉的七声音阶是由五个大二度和两个小二度构成。然而，印度尼西亚音乐的音阶却是以七个相互均等的音程构成，所以称“七平均律”音阶。印度尼西亚音阶有两种，一是五声的，称 Slendro（“斯兰德罗”），有点像我们中国的 do/re/mi/fa/sol/la/si，但是它们的音程关系与我们的五声音阶不一样；另外一种佳美兰音乐音阶是七声的，类似 do/re/mi/fa/sol/la/si，叫 Pelog（“派劳格”），但它的五个主干音是 do/mi/fa/sol/si，仅用这五个音的结构关系所奏的音乐就能充分体现音调的异国风味了。

佳美兰音乐的另一个重要特征是它的复杂结构，它的基本构成方法是周期性的多层重迭回复。比方说，如果一个七件乐器的小乐队演奏四拍的音乐片段的话，最低音的乐器敲在第四拍上，然后较低音的另两个乐器一个敲在第二拍，另一个敲在第四拍，再一件乐器一拍一音，较高音的两件乐器每拍两个音，最高音的乐器每拍三个音。这种结构有点像树干和树枝的关系，一生二，二生三，三生万物，而且这种关系不断地重复。绝大多数的佳美兰音乐的结构都是具有循环的特点，也就是说，每一段音乐都可以循环反复。这就是印度宗教“轮回”观念在印度尼西亚音乐表演中的体现。

在印度尼西亚，佳美兰是人人喜爱的艺术，上至王公贵族，下至平民百姓。因为佳美兰所表演的内容都与人们的生活有着密切的关系。关于佳美兰的起源有这样一个传说。天神湿婆（Siva）来到爪哇，他铸造了一面铜锣，作为向诸神发号施令的工具。后来，众神渐渐地觉得仅仅是一面锣发出的信号太简单，没有办法表明比较复杂的意图。所以，天神湿婆就再铸造了第二面铜锣。随着周边的事情越来越多，两面锣也无法胜任复杂的信息传递工作，于是，他又铸造了第三面锣。由三面锣组成的声音就能表达各类不同内容的事务了。有意思的是，当天神湿婆带领众神离去再返回家园爪哇时，那

里早已居住下了许许多多的居民。人们已经由三面铜锣的"祖先"衍生出了大小不一、形状各异的铜锣，载歌载舞、欢庆他们的归来。从此，佳美兰铜锣由信号工具转化为了音乐的器具，同时也具有祭奠宗教的内容。因此，在印度尼西亚传统观念中，佳美兰是天神湿婆力量的一种载体和显现，为此，佳美兰音乐演奏的本身也具有了某种宗教性质的含义。比如，在表演之前，人们往往要向佳美兰乐器献花和敬香，向它们表达虔诚恭敬之心。特别在一些具有巫术信仰活动中，佳美兰乐器被看作是天神显灵的器物，它们能呼风唤雨、心灵感应、驱赶妖魔。许多贵族家庭高价收购、收藏了不少被认为曾"显灵"过的乐器，一些贵族家庭也以供养古典音乐家们为荣。

人声嗓喉中的"佳美兰"

佳美兰音乐不是一种特定的体裁而是一种音乐的风格。佳美兰音乐不仅可以用乐器来表现，同时也可以人声器乐化来表现佳美兰风格和结构。印度尼西亚音乐非常多样，有器乐，也有声乐。除了一些传统演唱外，那些特殊

图 4 佳美兰乐队



的音程、和声效果，以及特殊的音响对大多数不熟悉佳美兰音乐的人来说，一定会留下深刻印象。特别是一些合唱，它们最初并不是专门为了音乐欣赏而产生的，人们只在丧葬时候演唱，目的是哀悼死去的亲人朋友，所以这类合唱本质上是一种吟唱。目前听到或看到的这种合唱已经转化为了一类音乐体裁，演唱时，男或女歌手们围成圈，有时还边歌边舞。从音乐审美角度来看，音响色彩是合唱追求的主要内容。我们可以在日本JVC《世界音乐和舞蹈大系》的录像中看到一种称作为“克恰克”(Kecak)合唱。音乐用于一种带有巫术性质的驱魔仪式，由数十位男子围成一个圆圈，各个手持火把或烛光，摇晃着身躯，大约分为五个小组演唱，音乐几乎没有旋律，只有节奏；其中一个小组有节奏地一拍一拍演唱“固定”音型“Pung”，另外四个小组分别用不同节奏音型不断演唱“Kecak”，整个演唱非常有感染力。音乐和节奏复杂而有序，在这种“粗犷”、“原始”的音响中，表演者和听众都会进入一种精神恍惚的情形。这是佳美兰声乐表演中最出名的形式，而且也成了观光旅游印度尼西亚民俗文化中的特色项目。

印度尼西亚村寨乡民对音程、和声音响有一种特殊的感觉。我们在许多村寨乡民的歌唱中可以听见奇特的中性三度音程、和谐而空旷的平行五度甚至停留在结尾音上的七和弦。当地人用这些音响来为丧葬营造气氛，把这种形式作为与上苍、与祖宗的心灵和感情的交流。我第一次听到这组合唱时，想得很多，我觉得村寨乡民的感情要比城里人来得真诚和纯朴。他们对血缘的恩情，对家族的承袭，对祖先的祭祀，对灵魂的召唤等看得很重，想方设法来表达他们的情感。而城里人则比较现实和缺乏精神寄予，现代的城市人更欣赏弯弯扭扭的旋律、轻轻飘飘的庸俗小曲小调，非常缺乏境界和心境。现代大都市与乡间村庄相比，哪一个更有文化？当聆听了印度尼西亚村寨乡民的演唱，我茫然了。

“卡恰毕”弦中的爱情故事、“苏灵”管中的“地理学”

在美国华盛顿大学读书的第二年，我选了一门“乐器学”的课。课程中的一项内容是每人选择一件乐器进行理论叙述和实践表演。我们班里有三位来自印度尼西亚的同学，他们各选了一件民间乐器在课堂上演奏。其中一件

称为 Kacapi，读音类似“卡恰毕”，我觉得很好听，这位男同学边弹还边唱。卡恰毕有不同形状和尺寸，一般分大小两类：大者，人们称为 Mother，即“卡恰毕母亲”；小者，大家叫它 Son，也就是“卡恰毕儿子”。最早的卡恰毕只有七根琴弦，后来逐渐增加到了 24 根之多。这位印度尼西亚同学告诉我们，传统的卡恰毕演奏者是盲人，在乡村的晚间时分，这些盲人音乐家会被邀请到村寨居民的家中，弹唱那些人们熟悉的故事。

在那堂乐器学的课上，另一位印度尼西亚男同学演奏了一段印度尼西亚竹笛的音乐。之后，一位印度尼西亚女同学为大家演唱了一首民歌，两位男同学的卡恰毕和竹笛“苏灵”(Suling)为她伴奏，班上的同学都为他们优美的声音和这种表演形式鼓掌。当时，我很为这位女同学的演唱所感动，那真切、自然、甜美和出自内心的吟唱真的是打动了我。如果所唱的内容是一支哀歌的话，班上的同学们一定会为之动情落泪。这样的感受是在聆听西方古典音乐演唱中所得不到的。

印度尼西亚的竹笛 Suling，是直吹的，很细，有 5 孔或 6 孔，样子很秀气，有点像中国旧时的洞箫。我有一支苏灵，是在华盛顿大学读书时，教佳美兰音乐的印度尼西亚同学送的。那时我学了一阵吹苏灵，吹响很容易，但是要吹出调调来就不那么简单了。苏灵的风格非常接近人声演唱。中国唐朝的音乐理论家段安节在其著作《乐府杂录》中有一句名言：“丝不如竹，竹不如肉。”这句话的意思是：弹弦乐器在歌唱性方面不如竹管乐器，而竹管乐器的歌唱性又远不及人声。从这句话，我们也可以反过来认识到，最接近人声歌唱性的乐器是竹管。因此，大家也就可以从苏灵近似人声歌喉的歌唱风格中体验到段安节的论述是正确的。

音乐风格的形成、特定乐器的构造都和地理环境、出产的物质材料的特征有着非常紧密的关系。竹子是印度尼西亚的重要自然物品，它在人们的生活中占据了很重要的地位，房屋、家具、器皿、工艺品等都离不了竹子。大家早就注意到，就连许多乐器都是用竹子制造的。音乐和地理有着非常重要的联系。众所周知，地理学已经不满足仅仅是“描绘地球”，随着人类地理学和人文地理学的发展，它和人种学、文化学、历史学等领域有了非常紧密的联

系。这些文化地理学的研究对人类生活内容、行为方式和艺术形态的认识起到了重要的作用。例如,地理学家指出,文化发展进程中的方式和方向大多数取决于自然因素。这些自然因素就包括大陆、山脉,河道、沼泽,树木、草原、气候、季节等。人类在其中生活着,我们在这中间创造了音乐,也因此,这些因素影响了音乐的形态。例如,民间音乐传播的方式与艺术音乐不同,民间音乐来自山区,或者从沼泽地带向沿海推进,而艺术音乐的途径则相反,它由沿海地区出发去征服内陆地区。比如,美国乡村音乐由"山地小调"扩展为了带有美国民族风格的音乐种类,而欧洲艺术音乐从开埠的上海滩登陆,由此而"占领"了整个中国内陆版图。虽然民间和艺术音乐的发展方向相反地推进,但是它们都受着地理位置因素的影响。也正如我们的竹子生产地造就了竹子类的乐器和音乐一样,人类音乐文化得益于大自然,同时也受制于大自然。

欧洲人"口味"中的佳美兰

我们的视角再宽一些,把"佳美兰"这一主题安放在一个世界的范围,来看一看东方的印度尼西亚佳美兰音乐是如何影响了西方的正统古典音乐,也来听一听欧美的当代作曲家是怎么样从东南亚的民族民间音乐中吸取营养的。然后,我们大家也一起再来进一步想一想,这种文化的交往、融合的现象体现了什么样的现代人文思想呢?

欧洲对东方文化的兴趣从很早就开始了。17 世纪下半叶,一批旅行家、探险家和商人来到了东方,他们对这一片土地上的很多人情、风俗、礼仪和观念实在不能理解,同时又对这里的工艺、美术和音乐甚感新奇。后来就有了一代比较音乐学的先驱,卢梭就是其中之一,他曾编写过有关中国音乐的词典。他们通过航海记录、旅游记载、生活日记、小品文论和书籍,将"神秘"的东方文化带去了欧洲。许多音乐家、作曲家、音乐学家被这些神奇、夸张和难以理解的对东边世界的叙述和描绘所吸引,他们或跋山涉水地远渡重洋来到了亚洲,或请亲朋好友将东方音乐录下来带回去。当这些音乐家、作曲家和音乐学家看到听到了当地的民族、民俗和民间音乐后,兴奋不已,为之写下了不少世界著名的不朽作品,例如奥地利小提琴家克莱斯勒创作了《中国花鼓》,俄国作曲家里姆斯基-科萨科夫写下了交响组曲《天方夜谭》,荷兰音乐

学家孔斯特出版了有关印度尼西亚佳美兰音乐的大量论文和书籍，印象派作曲家德彪西也加入了这一行列。德彪西为钢琴创作了《前奏曲》和《影像》集，他可以说是最早将佳美兰音乐素材运用到西方古典音乐创作中的作曲家。在此以后，佳美兰音乐风靡欧美，成为了西方世界对东南亚文化兴趣的热点。佳美兰音乐究竟在欧美风靡到什么程度呢？我可以告诉大家，仅在美国大学中就有十多个像样的佳美兰乐队。我个人就接触过两个，一个是在我就读过的华盛顿大学，另一个是我带队去演出过的密歇根大学，就连我学习和工作过的肯特大学的“世界音乐研究中心”也逐渐开始收集佳美兰乐器了。

美国当代音乐家组成了一个叫做“纽约佳美兰”的乐团，他们演奏的音乐是当代作曲家根据佳美兰的音乐语言而写的，在他们的演奏的作品中包括许多不同乐器、组合、体裁等方式，从各种不同的角度来表现“佳美兰”风格。其中，我听到过的一首音乐作品所用的乐器是以竹子制成的，叫做 Angklung，读音“安格隆”。它是在一个竹竿框架上安装两个可以活动的竹管，由演奏者摇动乐器使竹条碰撞竹管而发声，竹管的尺寸大小构成不同音高。“纽约佳美兰”乐团用这种传统印度尼西亚乐器来演奏现代佳美兰语言。同时，他们也“洋为印尼用”，在保持原来佳美兰乐队的基础上，加入西洋乐器。比如，圆号与佳美兰乐队、小提琴与佳美兰音乐、黑管与佳美兰乐队。“洋为印尼用”的做法，这充其量是一种改良化的变形而已。为了改得更多一点，听上去更现代化些，有人将电子合成器运用到了佳美兰音乐西化的尝试上。西化得比较彻底的佳美兰是建立在西式乐器组合基础上的，与前面所述相反，这类作品主要是以西方古典音乐的乐器为主，在此基础上加入一点佳美兰或别的民族的乐器作为色彩点缀。比如，小提琴、钢琴和佳美兰锣“三重奏”，小提琴、中提琴、大提琴以及鼓的“鼓弦四重奏”。在这些作品中，我们从乐器音色的运用到音乐语言的表达都看到了东西方文化的结合和融合。

我聆听过最纯粹的西方古典音乐形式的“现代佳美兰”作品是一首双钢琴协奏曲，作者是著名的美国当代作曲家弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc，1899—1963）。这首双钢琴协奏曲是普朗克应一位法国王妃的要求而作的，整个作品风趣幽默。在作品的第一乐章里，大家会不期而遇地听到

优美动听的佳美兰旋律突然而出。虽然说是有点意外，但是新奇的音响与整个作品的风格却是非常协调融洽。

在美国课堂有关西方音乐史的讨论课上，我们需要写一篇论文。我考虑写有关民族民间音乐影响西方古典音乐的文章。我在图书馆寻找音响资料时，查到了美国当代作曲家罗·哈里森(Lou Harrison)的情况。哈里森1917年生于西雅图隔壁的波特兰市。阅读材料知道，哈里森是一位集世界各民族音乐为一身的作曲家，他研究非洲、拉丁美洲和亚洲的音乐，甚至还受到过中国广东粤剧音乐的不少影响。当看完介绍材料，并且听了他的作品，我非常喜欢他的音乐。哈里森是目前国际舞台上很重要的当代作曲家，他作为较年青的一代，曾与凯奇、勋伯格等都一起合作工作过。在这里我为大家介绍的是他的一首声乐作品，在作品中，大家可以听到佳美兰音乐在他的手中呈现出了一种崭新的形象。作品名叫 *The Heart Sutra*，即《心经》，取自于佛教对心境的概念。这是一首由传统佳美兰乐队、竖琴、管风琴和一百人的合唱队演奏的作品，音乐气势非常庞大，很有震撼力，全曲共有八段。大家如果有机会聆听这首作品的话，我想你们都会非常喜欢的。

这一系列佳美兰因素被运用于西方古典音乐的创造，即东西方文化交流融合的现象中。我们想到了一些什么呢？从现象上讲，这也许只是一种音乐语言的借用和音响色彩的更新。但是，从一个较为深层的意义上来看，这是人类文明进步的表现。一方面，东方社会由于不断受到西方世界的政治体制、经济市场和思想观念的冲击，现在开始反省自己、重新认识自己；另一方面，西方社会是经过旅行、探险、通商以及殖民的方式接触了东方，通过对东方的认识也开始重省自己。几个世纪过去了，东西方的交流在不同的层面上经过了多次的回合，从理论上讲，现在的东西双方都努力地从宽容、理解的角度来对话，这样的平等态度，在文化的交流上显得特别突出。大家都在努力达成共识：音乐和文化的形式、风格有不同，但是，音乐和文化的价值都是平等的。中国文化里的“洋为中用”、“中西结合”和我们在这里听到的西方古典音乐中包含的印度尼西亚佳美兰的节奏、旋律和音响色彩因素，都是这种进步的人文思想的具体体现。

三、南亚宗教神灵的音乐文化

南亚音乐的特点集中体现在它的宗教性上。无论是印度拉格，还是巴基斯坦的卡瓦利歌唱都是南亚宗教神灵音乐文化的一种表达，人们通过这些音乐形式讲述了南亚历史、社会和文化的故事。

1. 印度：东方古老文明的国度

从“流浪者之歌”说起

印度是中国的邻居，两国间的交往从西历纪元后的两百年左右就开始了，佛教传进了中国，我们又西去取经，就这样来来往往，以后的交流不断，对印度的了解也多了。从艺术上讲，印度电影事业是他们文化中的一个重要部分。早在20世纪六七十年代，印度就有电影制片厂上百家，电影从业人员十余万，每年生产影片三百多部。由于印度文化的古老，对西方人来说，它具有很大的神秘性，所以也拍了不少有关印度宗教、风俗和人情的片子。因此，我们这一代在“大跃进”时候出生的人对印度的了解基本上是从电影中得来的。在英国电影《印度之行》里，我们见到的是殖民文化中的人的心态；在印度电影《流浪者》中，所听到的是长段长段的“流浪者之歌”的演唱，看到的是长篇

长篇的舞蹈表演。所以,讲到印度,我们总是联想到佛教的心境、文化的神秘和歌唱的优美。事实上,这三者的确也是紧密地联系在一起的,现在我用诗篇的形式给大家来讲一讲孟买城、恒河边的故事,通过故事中的音乐让读者来了解这三者间的关系。

生命轮回永不灭:孟买城、恒河边的音乐诗篇

音乐
最深渊之处,
是寂静的。
这寂静,
是一种"无"。
当这种"无"化为"有"的时候,
如果你的心能感受到它"无"的寂静,
那"有"就是音乐,会向你清晰而缓缓地走来。

音乐,
是多棱的宝石折射出的
光亮绚丽、神圣纯净的深渊般的繁彩。
音乐,
声音与灵魂同在,
仿佛是超自然的生灵,
不能间离宝石和它的光辉,
"有"、"无"不可分解。

音乐,
是奇迹,
带着你我
经过对超时空的"无"的体验,

在内心世界的海洋里找到了每一个个体的自我。
自我的内心和超然的境界开始有了接触、碰撞，
呼吸、
气流、
声带、
身体
造就了一个歌唱的音乐世界。

人，
使音乐成为“有”。
如果说音乐是神的意志，
那么人声的歌唱，是最珍贵的例证，至高无上。
是歌唱表现了音乐，
是音乐产生了歌唱？
这里没有分析和思考，有的只是感情的震荡。
人声-音乐-歌唱，
故事寄托于歌唱，构成 Raga 和 Tala 的模样；
乐器环抱着歌唱，Tanpura 持续不断的重复音符，
营造了犹如层层山谷间的回声音响。

Surbahar 和 Sitar 的弹拨，
安宁、肃穆，把长者带进了回忆和冥想；
Sarangi 和 Indian violin 的拉奏
朴素、委婉，引出了祖母的泪水和忧伤；
Flute 吹来少女的幽思，
Shenai 是男人深沉、广阔的胸膛。

一个细长的木杆，

接连两只圆圆的葫芦箱。
Veena，
你和人类一般地古老，
铮铮地，告诉人们一个古老的神话：
艺术女神向人们诉说，
没有 Veena 这葫芦为我浮托，
我将在音乐海的航行中消失、沉落。

Santour，流水潺潺，
Sarod，深沉低滑，
心弦随弹拨跳动、震颤；
Flute，清新如歌，
Shenai，悠长辽阔，
吹亮了沙漠丛林、绿洲田原；
自然大地和自我内心的欢愉交汇，
一切的一切都融化在吉祥、美丽、和谐之中。
是生理挣扎和观念屈服的对话？
圣明之神将这场对话的结论随着吟唱般的音调传达给人间。

音乐，
沿着山脉，
沿着河流，
沿着丛林，
沿着沙漠，
一直往前走；
历史，
胜利失败，
兴旺衰落，

迷茫徘徊。
如今，
敲着 Tabla 的节奏，
打着 Pakhawaji 的鼓点，
Sarangi 又一次奏起那支古老的歌；
伴随骆驼的缓缓蹄步，
希望，在这块背负着文明古国沉重负担的
土地上重新找回那失去的光环。

希望在哪里？失去的光环又在哪里？
放弃那种以感情去寻找具象而产生的冲动，
也抛开理智为能找到终极所做的分析，
让生命回归到那“产生‘有’的‘无’”的境地去发现契机。
希望在这里，光环也在这里，
就是音乐这块多棱光亮的宝石，
折射着光彩，不可分割离异，
它是超自然的生灵，神的呼唤的回归。

它，
犹如小女孩手中的万花筒，
仅仅只有七块彩片，
无穷的组合，无尽地排列，
编织出一个无可穷尽的灿烂世界。
佛释迦牟尼，
在菩提树下告诫世人，
宇宙、生命的轮回，
轮回，也就体现在这七块奇异的彩片之间。

这，
七块彩片，
在遥远的莱茵河边，
被西人认作是“多来咪发嗦啦西”；
现在来听一听，
在东方古老的恒河旁的孟买宫殿里，
人们称它们为“萨里嘎吗帕达尼”。

莱茵河边的“多来咪发嗦啦西”，
有主音、属音、导音等及八度，
七个音被分为主、次、高、低。
恒河旁孟买宫殿里的“萨里嘎吗帕达尼”，
有半音的增递，
多棱宝石闪射出十二道光彩；
七块彩片，没有阶层和主次，
只有“自我循环”的启终轮回，
体现出一种必须永远铭记、不能违背逾越的宇宙哲理。

这多棱宝石无休地转动着十二道光彩，
人们在历史中不断地重新排列这七片彩块，
一轮又一轮，一遍又一遍。
重新讲述昨天的家庭、家乡和家族的故事，
这些故事对外人来说是那么的遥远和雷同；
而对于恒河边和孟买城里的人们，
每一个音符，
每一个节拍，
每一个旋律，
在他们的心中都是那般地亲切和永远新鲜。

它们像一张张旧时的照片，
也是一页页追忆往事的日记，
又是一篇篇奶奶曾讲述过的童话；
也许是一封封往日的情书，
更可能是一行行热血的壮语誓言，
可歌可泣、可唱更可听。

虽然，
音乐中必有对大自然的描绘，
山川河流、春夏秋冬，
鸟语花香、风雨雷电，
也必有对明天的期待；
而，
歌手、琴手们，
印度的子孙们，
永远都不会忘记歌唱自己民族的历史诗篇。

《摩诃婆罗达》，
二十万颂，世界上最长的古诗，
记载了无可比拟的宏伟大战。
二万四千颂的《罗摩衍那》，
是歌颂战胜邪恶的正义，
后人永远敬仰的英雄赞歌。
《佛所行赞》《罗怙系谱》《童子出生》，
这些故事、这些主题，
家喻户晓，
人人传唱，
千古演奏，

世世唱不尽、代代奏不完，
直到永远。

这，就是孟买城、恒河边的故事，
东方古老文明国度印度的音乐诗篇。

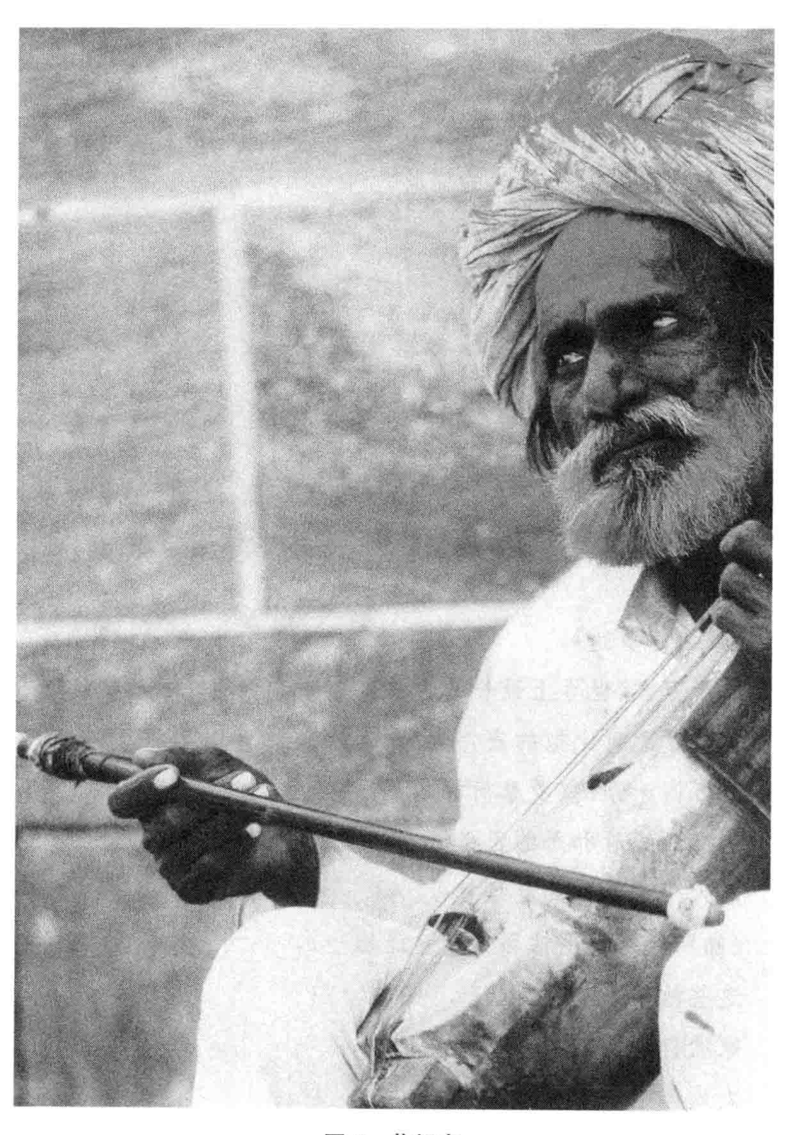


图 5 萨朗吉

我以抒情诗篇的文字方式向大家介绍了印度古典音乐的一些主要方面，包括乐器、音阶和审美。印度的音乐和它的文化一样古老，也和它的宗教一样神秘。这种被称为“拉格”(Raga)的音乐语言，或者说是结构，是一个非常复杂的体系，它与人们的生活方式、人情习俗、哲学理念一起融合成印度文化有机成分。不了解一种文化，绝不可能了解它的音乐，印度是一个最好的例子。[①]

一种精神的誓言、一曲难以让人忘怀的歌

与印度人面对面地交往是从我到达美国西雅图的华盛顿大学的第一天开始的。学校的秘书是一位易于接近且热情助人的印度老太太，一身纯正的印度服饰，然而，一口标准的美式英语。英国王妃戴安娜不幸车祸身亡的那段时间里，我常想到这位印度老太太，因为她有一个和王妃一样的美丽名字——戴安娜。

讲到印度音乐，给我印象最深的是一位印度姑娘。那是1993年的夏天，美国音乐人类学重要学者内特尔(Bruno Nettl)来华盛顿大学为我们上暑期班，在班上有一位活跃在美国音乐舞台上的年轻印度女音乐家，叫吉娜。她教会了同学们怎样以点数手指来掌握不同音乐的模式周期的印度传统方法；她边弹边唱告诉大家各种拉格的音阶特征以及拉格音乐与季节、时辰、心情的关系。她最后所讲述的故事让在座的师生都为之感动。吉娜说，她成长在世代歌手的家庭，从小的环境把她熏陶成一个很好的音乐家。同时，她又有出色的理工天赋，父母把她送来美国学习机械，而她自己放弃优厚的奖学金，依然以打工来深造音乐。大家问她为什么？她说，我学机械是为我自己，而

---

① Raga (拉格)，一种音乐结构。一个特定的Raga与特定的音阶、调式、内容、情绪、时间等都有很复杂的联系。Tala (塔拉)，Raga音乐中的一种节拍体系。Tanpura或者Tambura (坦布拉)，没有品位，四根琴弦提供持续低音的弹弦乐器。Surbahar (瑟巴哈)，弹弦乐器。Sitar (西塔尔)，印度流行最广的乐器，特别是北方音乐中最重要的旋律性弹弦乐器。Sarangi (萨朗吉)，拉弦乐器。Indian violin，印度小提琴。Shenai (歇内)，吹奏乐器。Vina (维纳)，印度南方音乐中最重要的弹弦乐器。Santour (桑图尔)，类似中国扬琴的击弦乐器。Sarod (萨罗德)，弹弦乐器，其重要性仅次于Sitar。Flute，长笛类吹奏乐器。Tabla (塔布拉)，一对单面鼓，一大一小，音高各异。Pakhawaji (帕卡瓦基)，印度鼓的一种。印度神话中音名与鸟兽、色彩的关系：Sa(萨)，孔雀/荷叶色；Re(里)，云雀/红色；Ga(嘎)，山羊/橘红色；Ma(玛)，苍鹤/百莲花；Pa(帕)，夜莺/黑色；Dha(达)，马(蛇)/黄色；Ni(尼)，象/黑色。

我学音乐是为了我们古老的民族和国家，机械中只有图纸和薪俸，而音乐中有我们的文化、事业、理想、哲学和心灵的歌唱。

这不是一个普通印度姑娘的故事，而是一种精神的誓言，一曲难以让人忘怀的歌，也是一个非常值得深思的人生命题。只有那批一直在思索瞑想人生价值的人、具有精神信仰的人的存在，文明才在进步，文化才在发展。

一直敲到长城边的"塔布拉"鼓

我再为大家介绍另一位有精神境界的人，他叫梅恰，是一位非常有名的印度塔布拉鼓演奏家。塔布拉是一对单面鼓，右边的鼓叫做塔布拉，声音高而明亮，左边的鼓称作为巴亚，声音比较低沉，由一人以双手演奏。塔布拉鼓是印度音乐中最重要的节奏乐器，演奏技术复杂多变，不仅音色丰富，而且还可以改变音高。它被形容为既可以表现万马奔腾、雷霆万钧之势，又能表现清澈小溪潺潺流水之声。梅恰就是演奏塔布拉鼓的大师，他将毕生的精力献给了陪伴了他一生的鼓。这些塔布拉鼓在梅恰的十个手指中成为了艺术，成为了生命，诉说起千百年东方文明古国的故事。他将这些故事从孟买说到柏林和纽约，1957 年——我出生的前一年，梅恰的塔布拉鼓的故事说到了北京长城边。此后的数十年间，多少歌手销声匿迹，多少歌曲被人忘却，然而梅恰的塔布拉鼓声依然充满生命的力量一直回响。我说塔布拉鼓能诉说故事并不夸张，这不仅由于它的丰富节奏，而更由于它的鼓声有音阶高低，所以它的快慢节奏和高低旋律犹如语言向人们讲述文明和心愿。否则，这故事怎么说得到柏林、纽约甚至北京的长城边?

在梅恰的塔布拉鼓声中，让我们了解到印度音乐节奏的形态。节奏、节拍在印度音乐的观念中是一个极其复杂的体系，称作为"塔拉"(Tala)。印度节拍以周期为单位，一个周期至少是三拍，多则为 128 拍，共计各类拍子有百余种。因此，这个"塔拉"体系非常复杂。所以，我们在表演中，甚至在观众席上也可以常常看到，人们用数手指和摇摆手掌来计算节拍的循环、周期。印度古代论著中说，脸是人体中最重要的部分，而鼻子又是脸的中心。一首音乐作品如果没有了节奏，就如同人的脸上没有了鼻子。由此可见，节奏在印度音乐观念中的价值。

梅纽因、苏布拉马尼亚姆和拉维香卡相遇在印度化了的小提琴声中

中国文化有一种巨大的同化力量，在前面“中国篇”已经提到，许多外来的音乐和乐器，到了中国之后很快就被“中国化”了。印度乐器中也有一个西方乐器被“印度化”了的例子。两百年前，一位意大利人把小提琴带到了印度。小提琴从它的故乡意大利来到印度后，受到南印度宫廷的厚待，君主极力推荐人们学习小提琴，聘请欧洲音乐家来印度宫中教授小提琴，在坦贾里宫廷里还曾经建立过一个“瓦底文卢”弦乐四重奏组。然而，小提琴到了印度受到了印度古典音乐的极大影响，并且不断被印度音乐所同化。人们不仅改变了演奏姿势，按照印度习惯席地而坐，而且还改变了乐器的调弦，将原来的五度关系调弦改变成适合印度音乐的四度或别的多种调弦法。这样一来，这

图 6　梅纽因与拉维·香卡



件欧洲乐器被印度本土化了，尽管在外形上它依然是欧洲小提琴的样子，但是其演奏方式、风格特征都完全印度化了，也就是说从灵魂深处，它已经成为了印度音乐的载体。

在过去相当一段时间里，印度小提琴被视作为“野路货”，不能登上“正统”音乐厅的舞台。然而，1988 年，这样的文化歧视在这一年得到了纠正。在纽约联合国举行的庆祝印度独立 40 周年的音乐会上，杰出的印度小提琴演奏家苏布拉马尼亚姆与世界著名小提琴家梅纽因同台合作演奏，一个是东方的琴声，另一个是西方的演奏，虽然风格不同，但却配合得完美无比。苏布拉马尼亚姆还曾与列宁格勒基洛夫交响乐团合作，演奏取材于古代印度吠陀诗歌的小提琴与乐队《吠陀圣歌幻想曲》。

与梅纽因合作过的印度音乐家还有著名的西塔尔(Sitar)大师拉维·香卡。1963 年，在英国爱丁堡音乐节上，梅纽因和拉维香卡，两位来自不同国家、民族和文化背景的音乐大师相遇在一起，同台合作演出。一个演奏西方小提琴，一个演奏东方西塔尔，他们的二重奏开启了东西方音乐文化合作交流的新篇章。之后，在1966年的巴特音乐节上，两人再度相遇。优美的小提琴旋律线条在神秘的西塔尔拨弦音型中缓缓流出，一问一答，相互默契，真是美不胜收。这位西塔尔大师拉维·香卡也曾于 1983 年访问中国，为我们带来过印度音乐和西塔尔琴的美丽和魅力。

骆驼、纺纱与“打夫”是沙漠游民的生活和生命

印度的神秘一方面是它的古老，另一方面是来自它西边的沙漠荒野。在通往巴基斯坦的无边的沙地里、无边的蓝天中、无边的地平线上，那些歌声叙述的传说和故事给予人们许多回忆。听一听《纳拉》，这是一首献给一个在平乱中阵亡的沙漠首领的歌，喉音和笛子(Shenai)的奇特音响给音乐增添了神秘色彩。

骆驼是沙漠游民的生命，那些游居不定的牧民这样唱到：

我可爱的骆驼颈脖上的装饰

多么漂亮和华丽

我越多地给它打扮

它就更显出多姿的魅力
那就是我可爱骆驼的英俊神气

夫婿远行，女人单调贫瘠的日子只能依靠纺纱的滚轮来打发过去。那些骑着骆驼走在沙漠上的丈夫们这样谈说：

仅仅留下了幼小的豆苗和假的钱币
这些就是我们给予等待着村寨家中妻子的所有
为了让她们度过那难熬的时光
最好的方法是她们去纺纱或会见那我们的妹妹，未出嫁的新娘

印度这个民族很古老，因此，传统的民间节日很多。其一是打夫节。一年一度，手持木棍的妇女围绕在村寨的广场上等待着男人们的到来，当拿着雕刻着各式花样的盾牌的丈夫们唱着歌跳着舞走入妇女圈时，只听一声哨响，忽然间，做妻子的女人们左挥右扫，上下横劈竖砍，千棍百棒落下来。在挨打的过程中，男人们绝不能反抗。这是一种象征，反映了印度妇女平日里低下的社会地位，通过一年一度的节日形式的打夫来求得心理和感情上的平衡。

其二是圣浴节。六年一度聚集，12 年一次盛会，人们从印度的四面八方来到恒河边的圣城阿拉哈巴德相会，千千万万的教徒在河中洗身和祝福，在河边欢庆和舞蹈。因为人们相信恒河之水来自西藏冈底斯神山脚下的“圣河”玛法木错湖，所以饮喝“圣水”，沐浴“圣水”，泼打“圣水”和歌唱“圣水”是一种吉祥和祈祷。

其三是屠妖节。每年夏去秋来时分，家家户户、村村寨寨、街街道道、城乡上下点灯挂彩，焰火飞扬，那简直像一片灯的海洋和光的世界。人们跳起波罗多舞、卡塔卡利舞、卡塔克舞、曼尼普利舞等欢庆节日，在节日中重温史诗《罗摩衍那》的故事，那是光明战胜黑暗、正义战胜邪恶的象征。这些节日都是舞蹈歌唱的集会，要是没有音乐的旋律和节奏，这些节日也就不存在了。

文化和传统不是一个一成不变的概念，因为它们是历史的昨天、今天和

明天的完整组合。古老的文明需要继承的时候，人们就要求它不断发展和更新。多少年前的流行，如今成为了古典；而现在的传统艺术，在百年之前可能只是窄巷里弄的小画小调。历史就是这样一变再变，每隔十年五载，总会有一个新的观念和理解。无论在地球的南北东西，人类的教训和经历是平等的。印度的文化、传统和历史也是这样。

对印度的佛教心境、印度风情的神秘和印度歌声的丰富多样，要说的话实在太多，有点像阿拉伯的《天方夜谭》，可能一千零一夜都说不完。我们的"世界音乐人文叙事"要继续讲述，不得不对孟买的宫殿、恒河的圣水说声再见。下一页，我们将踏上通往西域的无边无际的沙漠，顶着酷日，随着骆驼的蹄铃声，去看一看巴基斯坦音乐和文化。

8. 巴基斯坦：清真之国

那是阿拉伯人的心声，他们为真主而歌唱

巴基斯坦是印度的邻居国家。巴基斯坦有 95％的人是伊斯兰教徒，所以有"清真之国"的称谓。因此，信仰是人们生活和生命中的主要内容，在巴基斯坦国徽上用国语乌尔都文书写着格言：信念、同一、戒律。我们可以在大量的巴基斯坦音乐里听到这样的精神和语句。

在"清真之国"里，信仰几乎占据了伊斯兰教的人们的所有时间和空间。伊斯兰音乐的形成与它的文化的诞生是同步的。那是在公元 622 年 9 月 20 日，先知穆罕默德举行了圣迁，在亚斯利布奠定了伊斯兰文化的基础，在这以后，伊斯兰教的人们就把阿拉伯音乐称作为伊斯兰音乐。从音乐上讲，阿赞的诵歌有着大体一致的风格和旋律形态，而且，往往以不带颤音的高音男声演唱。这类音乐由于它的强烈的风格特征，对世界许多国家和民族的音乐产生了很大影响。在近代的欧洲古典音乐作品中，我们常常可以听到不少带有阿拉伯，或者也可以说是伊斯兰音乐因素的旋律。

在许多歌曲中，我们可以听到对阿拉的赞颂。在一首吟唱中，歌手唱道：

阿拉是多么地伟大
我可以宣誓
上苍人间没有上帝只有真主阿拉
我可以宣誓
穆罕默德是阿拉伯的先知
来吧祈祷的人们
来吧救世主
阿拉是多么的伟大
我宣誓
没有上帝只有真主阿拉

我在美国学习世界音乐的过程中，接触了不少各民族中的宗教信仰的内容。虽然我是一个无神论者，也没有足够的灵魂觉悟和精神境界去信奉宗教，可能是史无前例的无产阶级“文化大革命”的洗礼彻底洗掉了那些觉悟和境界，但是，对于音乐在人的心理、感情和信仰活动中所产生的作用和力量，我是始终有强烈感受的。特别是当我在聆听中东地区的阿拉伯音乐时，自己常常会有一种难以名状的感受。比如，著名的萨伯利兄弟演唱组有一首歌叫《我的灵魂》。歌词中有这么几句话：

真主阿拉
您的光辉无处不在
您的形象无处不见
您的存在是生命的证据
您的身躯是真理的胸膛
您是生活的秘密
您是伊斯兰的希望

这让我联想起印度诗人泰戈尔《鸿鹄集》中的一段诗，诗句写道：

兄弟啊
你可知道天堂在哪里
天堂没有起点
没有终点
天堂也不是什么国家

由于前几世行善积德
我终于诞生在
大地母亲的怀抱里
所以
天堂今天就体现
在我的身体里
在我的爱和柔情里
在我的心的叹息里
在我的生存的欢乐和苦难里
天堂以常新的色彩
游戏于生和死的波涛上
天堂在我的心里找到了它的家
在我的歌里
找到了它的旋律
它在充满天空的欢乐里
寻找着我
因而号角
在大地的四角吹响
在七海上回荡
因而鲜花盛开
在瀑布里和森林绿叶里
都有快乐的骚动

天堂已经降生
在大地母亲的怀抱里
这些消息在风中扶摇直上
发出愉快的反应

最后给大家介绍一个男声合唱团。这个合唱团的主角有一个很长的名字，叫做努斯拉塔·法泰·澳利·坎。那是1994年的一天，我在华盛顿大学图书馆看书，一位美国同学叫我一起去听一场演出，她告诉我是某某人的合唱团，非常难得的机会。当时，我并不知道某某某是谁，只觉得看书累了，既然说是难得的机会，那么就去看看难得到什么程度。演出就在音乐学院演奏厅，我们到那里时，演奏厅里挤满了人，这倒真是很罕见的。我在华盛顿大学三年，从没有见过这么多人来听音乐会。挤进人群，见舞台上已经坐满了身穿白色服装的阿拉伯人，旁边的人告诉我，这些都是合唱团成员，他们是巴基斯坦人，坐在左边的胖子是领唱的。没有多久，演出开始了，先是一段小小的台式手风琴弹前奏，之后那胖子开始领唱，然后加进来了合唱。他们一开始演唱，我就被完全吸引住了。那种声音、那种风格、那种精神状态、那种真挚感情、那种气氛效果，是我从前没有听过和没有经历过的，直到现在，我依然忘不了当时受感动的演出场面。之后不久，我去音乐店，在陈列柜上看到了那个领唱胖子的形象在一张CD封面上，我一看有好几张他的CD片，都是在法国演出时录制的。我很喜欢他的演唱，因此没有犹豫就买了两张。回去一看介绍，才知道这胖子在世界音乐舞台上非常有名，他就是努斯拉塔·法泰·澳利·坎。没有多久，我又在学校的走廊上遇见他，我问他是否又要来演出。他说，学校请他和他的几个助手来开课教唱一年。非常遗憾，那年的秋天我要去肯特大学继续博士学习，没有机会上他的课了。在我的CD唱片的介绍中有这样一段话："没有一个人的名字更能被人们敬仰到像努斯拉塔·法泰·澳利·坎那样，他是通往成功的国王，他是在人格、名誉和音乐之间作出最佳平衡的典范。"有过一个传说，一天他上台演出，正当要开始时，他起身离开了舞台，因为他那时还没有找到音乐的灵魂。他告诉大家，他只为真正的音乐而唱，否则宁愿不唱。从这个故事反映了一个伟大艺术家对艺术的虔诚和一个伊斯兰教徒对心灵的真挚。

四、西亚伊斯兰-阿拉伯音乐文化传统

西亚的音乐文化涉及伊斯兰教与阿拉伯地区的重叠、交错的因素，二者的异同界定众说纷纭。一般而言，阿拉伯音乐主要指活动于阿拉伯国家（西亚和北非 23 国）的音乐传统及其文化，但诸如土耳其、希腊地处欧洲，却在音乐上也属于阿拉伯传统。由于伊斯兰教为世界三大宗教之一，其传播范围远不止阿拉伯地区，因此，伊斯兰音乐的范畴则更为广泛。而且，二者在具体音乐概念、形式和活动方式上也各有差异。在这里，我们将看到伊朗音乐中的波斯王国的文化传统，阿富汗文化中的伊斯兰教音乐概念，伊拉克古老的木卡姆中的阿拉伯传统，以及西方古典音乐中的阿拉伯主题。

1. 伊朗：古代丝绸之路的波斯王国

一种集音阶结构、表演创作及曲目组合为一身的构成方式

离开巴基斯坦，踏上继续走向西域的大沙漠，烈日当头，一望无际的天空，视野里只有那无边无岸的地平线。正是骆驼疲惫不前，人群饥渴交加的傍晚，远方的沙漠上出现了城镇星光，不要以为这是海市蜃楼，这是实实在在

的都城家园，古代的波斯、如今的伊朗已来到了我们的眼前。

出国前，在上海音乐学院读研究生时，我的专业是中国古代音乐史，了解许多有关古代波斯音乐文化对中国宫廷产生过很大影响的事情。音乐中的琵琶、五弦、唢呐和一些调式理论等都是经由通往西域的“丝绸之路”从波斯传进来的。当时，很希望能有机会看一看这些早已中国化了的波斯乐器的原形。去了美国留学，在华盛顿大学的第一年就有幸遇上了前来做访问学者的伊朗音乐家，他为我们开设了波斯音乐课。

第一堂课是介绍各种乐器。首先介绍的是一件弹弦乐器叫 Setar（塞塔尔），属于琉特琴（Lute）一类，细细长长的琴颈，琴箱像一个切半的葫芦，右手弹拨，左手在有品的琴颈上按弦，中国的三弦可能就是从这类乐器发展而来的。还有另一件乐器叫做 Tar（“塔尔”），与“塞塔尔”相似但形体略微大一些，琴身似阿拉伯数字“8”的形状，而且共鸣箱蒙有皮革，有六根弦，两根弦一组，用金属拨子演奏。其次是吹管乐器 Ney（“奈伊”），样子长短、粗细像中国的笛子，但是，奈伊不是横吹而是竖吹的。它的吹奏方式很特别，不像所有的笛子类乐器那样要吹者将嘴唇安放在乐器吹口上来发音，奈伊的演奏者是将设在乐器顶端的吹口塞入嘴角右边的嘴唇和牙齿之间，以这种特别的吐气方式来吹奏的。再是鼓，一种在伊朗叫 Zarb（扎卜）的鼓。我把这种鼓形容作中国的官方红印章，类似印章面部的那部分是鼓面，蒙有鼓膜，鼓身是木制的；下端部分就犹如印章手柄，这样的形状或许也有一点像现在的高脚酒杯。扎卜是最难掌握的波斯乐器之一。它以双手演奏，不仅节奏复杂，而且它的各种型态和音色的鼓点更复杂。我学了所有其他乐器，唯独没有敢试一试扎卜。有一次观看了一位旅居加拿大的伊朗扎卜专家的演出，他的精彩演奏更使我失去了尝试学扎卜的信心。

伊朗音乐家给学生介绍了一件敲击弦乐器 Santour（桑图尔）。我一看，立刻眼睛一亮，那就是扬琴。中国扬琴最初叫“洋琴”，千万别以为“洋琴”来自西洋。早些时候，我们将所有外来的东西都称作为“洋货”，例如雨伞叫洋伞，火柴叫洋火，手枪叫洋枪，缝纫机叫洋车，连小孩玩的卡片也叫洋片，所以这件外来乐器也自然被称作洋琴。伊朗桑图尔的演奏方式与扬琴相似，但是

它们的形状不相同。虽然二者都呈梯形状，但扬琴的两个“腰”是对称的，而桑图尔的一边“腰”与“底”为垂直状，另一个为斜状。桑图尔的一对槌子（即琴竹）上有圈圈，演奏时，演奏者双手食指套入圈内，其他手指握住槌杆。当然，最大的区别还是在音乐语言和风格上，这决定了桑图尔音乐与扬琴的差别。

接下来介绍的是一件拉弦乐器，被称为 Kamancheh（喀芒挈克）。这件乐器的外形初看上去样子有点像中国的板胡，而实际上二者很多方面都是非常不同的。当时我随这位伊朗音乐家所学习的第一件乐器就是喀芒挈克。喀芒挈克演奏者坐着拉琴，这是按照阿拉伯传统习惯，演奏者演奏时一般席地而坐。其弓的形状和中国二胡的弓差不多，但是要略为拱一些，弓毛也是用马尾做的，握弓的方式两者相似。但不同的是，中国二胡的弓毛是夹在两条琴弦之间来演奏的，而喀芒挈克的弓是分离琴弦，在演奏时才安放在弦上。喀芒挈克有三根琴弦，演奏时，不是像演奏小提琴或大提琴那样以调整右手持弓角度来演奏不同的琴弦，而是右手运弓角度始终不变，以左手转动琴身来配合弓的触弦。也就是说，左手又要按弦又要换弦。开始学习时，觉得有点困难，很不习惯。上课时，伊朗音乐家硬按住我的右臂不让动。最困难的要数音准问题。初学时，伊朗音乐家一直认为我拉的音不准。我尽管嘴上没吭声，可是心里想，我是专业小提琴出身的，还会钢琴调音，谁都认为我的耳朵是一流的，怎么可能会音不准呢？我还觉得他拉的音才不准呢！

学习伊朗音乐是我才到美国的第一年，刚开始学世界音乐，对于各民族文化差异问题知道甚少，不了解各民族音乐要素的特殊性。后来，随着学习的深入，了解到波斯音乐所用的音程、音阶和调式与中国或欧洲古典音乐中用的不一样。首先，伊朗音乐中的一个全音（约 204 音分）可以分为三个不等的音程，一个半音大约为 90 音分，全音与半音之间的音是不固定的，大约在 120 至 140 音分或 160 至 180 音分之间，根据调式的不同，三个音的位置有所变化。在记谱体系中，用 koron 表示半降，sori 表示半升。对于不熟悉伊朗音乐的人来说，这么复杂的音体系是很难掌握的。难怪伊朗音乐家说我拉得

音不准。其次是伊朗音乐的调式 Dastgah(达斯伽)。伊朗调式系统不仅具有音阶结构的含义,而且还包含对即兴演奏的规范,以及特定的组曲的意思。例如,伊朗传统音乐的曲目称为 Radif(拉蒂夫),Radif 的演奏演唱将使用到 12 个 Dastgah,其中七种是基本 Dastgah,另外五种是它们的变体。每一种 Dastgah 都有固定的音阶和不同的骨干音,不同的音阶结构、音与音之间的关系以及骨干音的位置都决定了特定 Dastgah 的音乐风格、感情色彩。再就是,Dastgah 又是构成特定音乐曲目的连接系统。伊朗传统音乐用特定的 Dastgah 将不同类型的旋律模式组织在一起,形成一类组曲。这些旋律模式叫做 Gusheh(古歇),演奏者的才华主要体现在他对 Gusheh 的掌握和衍变上。

记得,这位伊朗音乐家为了让学生在理论上和聆听能力上都能够了解伊朗音乐体系,期末的考试内容就是辨认特定的 Radif、Dastgah 和 Gusheh。他对我印象很好,因为我不仅基本理解了理论体系,而且在喀芒挈克的演奏上掌握得很好。他当着全系的教师和同学称赞我是"伊朗音乐班"上学得最好的。他还说,如果学校的喀芒挈克是他自己的(华盛顿大学音乐学院有一整套伊朗乐器),他一定将琴送给我。伊朗音乐家的赞誉给了我很大的自信心,因为对于刚到美国留学的学生来说,这是非常重要的鼓励。同时,通过这堂课的学习,也使我认识到,演奏实践的参与是了解一个民族的音乐语言、风格特征的重要途径。

当时在课堂上,伊朗音乐家还为我们示范了另一件弹弦乐器,叫 Oud 或 Ud (乌德)。乌德为四弦,琴颈较短略粗,是伊朗及近东地区最重要的乐器之一。它也是中国琵琶的前身,大约在古代汉朝时经由"丝绸之路"从波斯传进来了,可以说是最早从国外传入中国的乐器。琵琶的命名是从模拟乐器的演奏方法的"噼啪"声而来的。琵琶在中国发生了很大变化,这是被中国文化的力量同化所致,凡是进入中国这块土地就会失去原形而中国化了。从现在伊朗的乌德来看,琵琶只保留了大致的形状,别的各方面因素都已经相去甚远了。

伊朗音乐中也使用小提琴。小提琴在伊朗就像在印度拉格和中国《梁

祝》中那样，完全民族化了。虽然在演奏方式上和西方小提琴没有本质的差别，但其所使用的音阶调式体系、旋律语汇、音乐风格等已经完全伊朗化了，如果只是聆听唱片，不见实物，一般的听众是难以辨认的。

图 7　阿拉伯歌舞



2. 阿富汗：音乐在心境之中的民族

音乐概念的表述越口语化，它的意思却越正式、越专业、越具体

我在华盛顿大学读研究生时候的导师莎卡塔(Lorrian Sakata)是一位阿富汗音乐专家，经常去那里进行音乐田野考察。她的《音乐在心境之中：阿富汗音乐和音乐家的观念》(*Music in Mind: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*)是一本非常重要的有关当地音乐文化的著作，其中讲到了许多她在当地所见、所听、所感受到的阿富汗人的音乐生活。

莎卡塔教授在讲课时提到，在中东地区，伊斯兰教和音乐事实上是一对相互矛盾的关系，即理论和实践的不一致。在理论上，伊斯兰教鄙视音乐，而实际上音乐却是伊斯兰人民生活中不可缺少的一部分。据说，对音乐的歧视与穆罕默德的心智、政治意念有关。文献上记载，穆罕默德对感觉系统非常敏感，因此，他不喜欢声音，当然包括音乐。然而，让人费解的是，穆罕默德又允许用音乐来做祈祷，允许节庆音乐和战争歌曲等。"音乐"这个概念在阿富汗早就存在，波斯语中的 Musiqi 是从古希腊 Mousike 那里衍化过来的，它特指音乐科学或音乐艺术，与音乐演奏或音乐声响的 Muzik 不同。音乐这个词语在阿富汗完全不同于它在西方音乐中的概念。虽然并不是每一个阿富汗人都会非常正式地使用 Musiqi 的含义，但是当人们听到它时，人人都会对 Musiqi 的意义有自己的认识。Musiqi 正式的意思是"世俗音乐"，非正式的意思为"专业音乐"或"器乐音乐"。有意思的是，当人们使用音乐概念时越口语化，它的意思却越正式、越专业、越具体。

从课堂上，我们了解到一些阿富汗乐器与其他中东国家和民族的乐器的相通性。例如，阿富汗三弦琉特琴叫做 Dutar(杜塔)，类似伊朗的 Setar(塞塔尔)；阿富汗的杜塔还有一种变体，虽然称谓相同，形体也一样，但是它除了有两根旋律性琴弦外，还有 10 根共鸣琴弦；另一种长颈琉特琴叫做 Dambura(丹卜拉)，两弦没有品；另一种小型"丹卜拉"有品。与伊朗的 Tar(塔尔)相似的乐器在阿富汗称为 Chartar(查塔尔)。其他在中东各地区流行的乐器如

“奈伊”(Nai)、“唢呐”(Sorna)、“塔布拉”(Tabla)、手摆风琴(Harmonium)都在阿富汗音乐中使用。

尽管阿富汗政变、战争不断,但是民族民间的音乐生活依然照常活跃着。我在莎卡塔教授的课堂上听过一首民歌,它以阿富汗流行的“恰卑提”四行诗体写成,我还记得歌词的大意是:

喔! 园林工,请开开门,
我不会碰到你美丽的花朵,
我只坐在花园的角落旁,
随着吹来的微风,欣赏花草那多姿绚丽的花样。

为这首歌伴奏的乐器称为Ghichak(吉恰卡),一种拉弦乐器。如果读者有机会听到它的演奏,大家一定会觉得它的音色很特别,这是因为吉恰卡的共鸣箱是以一个用过的水果铁皮罐头制成的。我想,这可能是因为前苏联和美国军队在阿富汗打仗,丢下了太多的空罐头,没法处理,人们干脆拿来当作乐器。泰国东北部地区也有相似的乐器,不过,泰国乐器上的罐头可能是太多的旅游者扔下的。

再为大家介绍一首“恰卑提”体裁写成的歌曲,它有两段,第一段是塔吉克族的“恰卑提”,第二段是出名的“恰卑提”《蒙达那波叙》。

第一段的歌词这样唱道:

我是一只小鸟,来到你美丽的小屋
请不要抛扔石块
请不要扔下我走开
你是我一生的心爱

第二首是这样唱的:

欢迎你,请坐!
我想细细地看一看你的脸
因为不知道明天你是否还会在我的面前
所以感谢你的前来,我将说声再见!

3. 西方古典音乐中的东方之声

如果在此以聆听音乐开始的话,大家听到所播放的音乐一定会认为播错了曲目,怎么在这里播放起了莫扎特的钢琴曲《土耳其进行曲》呢? 没有错,我们仍然是在《世界音乐人文叙事》之中。

这是有关西亚音乐的第三节,但在此我们来论述西方古典音乐中的亚洲东方的主题。我们在这里提出的"世界音乐"是一个很宽泛的概念,它包括世界各民族和国家的自己的民族、民间音乐。世界音乐是新近提出来的一个概念。随着音乐人类学的发展,非欧洲民族的音乐越来越受到人们的关注,学者的研究不再只是探讨欧洲古典音乐的工作,而是扩展到研究整个人类的音乐和文化,所以音乐人类学所涉及范围是整个世界中的各民族的音乐。这就是世界音乐的概念。世界音乐的研究,不仅介绍各民族的音乐本身,而且更注重和关心与音乐相关联的他们的社会属性、生活习俗和文化特性。中国是一个国家,印度是一个国家,阿拉伯是一个民族,日耳曼是一个民族,英国是一个国家,爱尔兰是一个民族,所以,奥地利作曲家莫扎特的音乐当然应该包括在我们的《世界音乐人文叙事》当中。而且,来看一看东西方音乐文化之间的对话和交流、相互之间的借鉴和影响,也是我们《世界音乐人文叙事》的重要内容之一。然而,各民族的音乐风格各异、品目繁多,不能在我们这个内容、篇幅、时间有限的叙述里都一一作介绍,所以,在此我们只能选择地来看看亚洲的东方主题在西方古典音乐中的渗透。

奥斯曼帝国的《土耳其进行曲》曾叱咤风云

莫扎特的钢琴曲《土耳其进行曲》是其《A 大调钢琴奏鸣曲》(作品编号 K. 331)中的第三乐章,由于音乐的素材和风格是来自东方的土耳其,而且,

这乐章的标题术语上就写着 Alla Turca，意思是土耳其风格，这是一个文化风格明确的曲名。土耳其在历史上曾经叱咤风云，奥斯曼帝国东征西伐，一度占领整个西亚、北非和巴尔干半岛，而且在 15 世纪中叶倾覆了拜占庭帝国。奥斯曼帝国写下过长达 600 年之久的历史，那曾是一段影响人类历史进程的时光。可能是奥斯曼帝国军队的步伐、军号和鼓声给历史留下了深刻的记忆；加上土耳其自身的文化习俗，带给了西方不少异国情调。因此，许多作曲家都以它为内容写过音乐。莫扎特在这首作品中采用回旋曲的手法，不断回旋的第一、二插部犹如骑兵奔驰在一望无际的沙漠上，而主部主题是一个英雄的形象，似乎表现了奥斯曼帝国军队在凯旋胜利的进行曲中踏着雄壮有力的步伐。不仅是莫扎特，海顿在其《第一百交响曲》也就是人们通常所称的《军队交响曲》中也采用了土耳其军乐的进行曲风格的材料。阿德南·塞君的清唱剧《尤努斯·艾米尔》和歌剧《居罗格鲁》也是以西方音乐的创作手法表现土耳其题材的例子。

美国现代作曲家罗·哈里森是位非常有才华的音乐家，在之前论述印度尼西亚佳美兰音乐时已进行过介绍。罗·哈里森 1917 年生于西雅图隔壁的波特兰市，美国舆论界评价他是一位集世界各民族音乐于一身的作曲家，他研究非洲、拉丁美洲和亚洲的音乐，对中国广东粤剧音乐也有很浓的兴趣。我非常喜欢他的音乐。他写过不少作品是以世界各地民族民间音乐为基础，比如，他的弦乐四重奏，其中就有一个乐章称为“土耳其风格”，作品不仅采用了某些东方中亚的音乐语言，而且还直接运用了土耳其鼓，从而，加强了音乐的东方色彩。

沙漠月夜下的阿拉伯风格舞、骆驼帐篷边的《天方夜谭》

阿拉伯题材同样也是西方音乐创作中的热门主题。舒曼这位德国作曲家曾经也以阿拉伯的音乐风格为特征写了一首钢琴作品，这首曲子叫 *Arabesque*，即《阿拉伯风格》，作品写于 1839 年，编号为作品 No. 18，C 大调。Arabesque 原来指的是阿拉伯的一种建筑中的装饰，用这个词作为曲名，有“美丽的装饰”的意思。

大家熟悉的柴可夫斯基是一位典型的民族乐派俄罗斯作曲家，他的音乐

创作受益于俄罗斯民间音乐，同时他对外民族的音乐同样也热爱。1892 年，柴可夫斯基根据德国作家霍夫曼的童话《胡桃夹子和耗子王》的剧情，创作了一部二幕芭蕾舞剧《胡桃夹子》，之后，又以此舞剧的音乐编成了交响组曲。在这部交响组曲中，有一段称为《阿拉伯舞》，表现糖果仙国中的“咖啡”，以英国管演奏的东方旋律，具有明显的异国风味。不断重复、不断变奏的单调旋律音型。使人联想到孤寂的沙漠中，月夜陪伴着骆驼，帐篷陪伴着阿拉伯人的情景。另外，印象派作曲大师德彪西也曾以阿拉伯为题写下了两首《阿拉伯风格曲》。

阿拉伯风格被运用于西方管弦乐作品的典范要算是俄罗斯作曲家里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《天方夜谭》。《天方夜谭》也称“舍哈拉查德”，是 1888 年俄罗斯作曲家里姆斯基·科萨科夫根据阿拉伯民间故事集《天方夜谭》为题材写成的。故事讲的是苏丹王沙赫里亚尔多疑而残暴，每日娶一新娘，而于第二天便杀掉。宰相的女儿舍哈拉查德不忍，因此就来到宫中嫁给了苏丹，她每晚给苏丹讲一段生动的故事，连讲了一千零一夜，暴君终于被感化，不再杀死妻子了。交响组曲《天方夜谭》分四个乐章，音乐非常具有东方阿拉伯色彩。十年之后的 1898 年，法国作曲家拉威尔也根据同一题材创作了管弦乐作品《天方夜谭》。

作曲家以亚洲一些国家为主题，创作了不少东方风格的作品。穆索尔斯基被誉为是追求民族艺术理想的俄罗斯音乐家，他的著名作品有管弦乐《荒山之夜》、《展览会上的图画》等；同时，他也曾根据东方波斯音乐的风格，写过一首管弦乐作品《波斯奴隶之舞》。以波斯为题而作的还有凯特尔比作于 1920 年最著名的作品的《波斯市场》。普契尼的著名歌剧《蝴蝶夫人》以东方音调表现东方主题，即美国军人与日本姑娘之间的爱情故事。沙利文的二幕轻歌剧《日本天皇》于 1885 年在伦敦初演，剧情表现了日本天皇命皇子娶妻的故事。明库斯于 1877 年作有《印度寺院的舞女》、普赛尔于 1695 年创作了独幕歌剧《印度女王》、拉莫在 1735 与 1761 年间也曾以印度为题材，写下了四幕歌剧《优雅的印度》；布瓦尔迪厄在 1800 年创作了歌剧《巴格达酋长》；帕里在 1916 写下了宗教合唱《耶路撒冷》；还有布洛赫的《以色列交响曲》等等。

紫禁城广场上的《图兰多》、李白吟唱《大地之歌》

东方大国中国也是西方作曲家深感神秘的国家。德国作曲家格鲁克在1754年创作过一部独幕歌剧《中国人》；柴可夫斯基的《胡桃夹子》组曲中有一段是《中国舞曲》，以表示糖果仙国中的“茶”，虽然名为《中国舞曲》，而且是“茶”的内容，但事实上音乐却没有一点中国风格；世界著名小提琴家克莱斯勒创作过一首作品叫做《中国花鼓》，这是他20世纪30年代为来访问中国而写下的。西方音乐体裁表现中国内容的还有许多，其中最出名的要数大家熟悉的普契尼著名的歌剧《图兰多》，剧情表现了中国北京紫禁城内发生的故事。第一幕中的情节是这样的，黄昏，紫禁城前的广场上，人们在聆听官吏宣布通告，说图兰多公主将嫁给猜中谜底的人，猜不中将被杀头。波斯王子由于没有猜中，等待着月亮出来时斩首。人们围着刑场，刽子手高举斧子等待处决王子。月亮出来时，众人合唱《月亮出来了》，这时候远远传来的童声合唱《在东方山顶上有鹳鸟在歌唱》，这首合唱的旋律直接引用了中国民歌《茉莉花》，优美动听的中国民歌声为讲述这一动人的故事增添了强烈的东方色彩。

凯特尔比继《波斯市场》之后，于1923年创作了《中国寺庙的庭院》，并且以“东方风味的幻想曲”为副标题。作品为b小调，中庸的行板，序奏不久之后，男声合唱在铜锣音响中唱出了“大殿内僧侣们祈祷诵经之声”；接着，音乐表现了中国寺庙的庭院内“香烟弥漫”的情景；然后，作曲家又以中国锣鼓特有的声响效果描绘了“中国东北的结婚队伍热热闹闹”的场景，其中交织着海盗、警察的广东话的呼叫声；最后，从寺庙传出铜锣的声响，暂时恢复平静，音乐在僧侣的祈祷、鸟叫及情侣们的情歌中结束。

以中国内容为题材进行创作的作品中，最具有文学色彩的是马勒的《大地之歌》。马勒的《大地之歌》创作灵感取自于朋友汉学家汉斯·贝特格翻译成德文的中国诗集《中国笛子》。马勒精选了其中七首，由此创作了六个乐章的交响乐。第一乐章《叹世饮酒歌》，采用了李白的《悲歌行》：

悲来乎，悲来乎！

主人有酒且莫斟，
听我一曲悲来吟。
悲来不吟还不笑，
天下无人知我心。
君有数斗酒，
我有三尺琴，
琴鸣酒乐两相得，
一杯不啻千钧金。
悲来乎，悲来乎！
天虽长，地虽久，
金玉满堂应不守。
富贵百年能几何？
死生一度人皆有。
孤猿坐啼坟上月，
且须一饮杯中酒。

为便于对照，引录著名音乐学家钱仁康先生根据德译歌词返译为中文的一段，以与李白《悲歌行》的第一段相应：

金杯中的美酒且不要饮，先让我来唱一首歌，请你倾听！我要唱的是心中的愁闷。放声大笑吧！当忧患来临，欢乐不再，歌声不闻，荒漠占据着我的心灵。生和死是一片幽暝……

第四乐章《丽人行》的原来题目叫做《河边》，采用的是李白的《采莲曲》。李白的诗文《采莲曲》为：

若耶溪旁采莲女，
笑隔荷花共人语。

日照新妆水底明，
风飘香袂空中举。
岸上谁家游冶郎，
三三五五映垂杨。
紫骝嘶入落花去
见此踟蹰空断肠。

第五乐章《春天的醉汉》，采用的是李白的《春日醉起言志》。李白的诗文《春日醉起言志》为：

处世芳大梦，胡为劳其生？
所以终日醉，颓然卧前楹。
觉来盼庭前，一鸟花间鸣。
借问此何时，春风语流莺。
感之欲叹息。对酒还自倾。
浩歌待明月，曲尽已忘情。

第六乐章《送别》中的第一段《迎候友人》和第二段《别友》，分别采用的是孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》和王维的《送别》两首唐诗。孟浩然的诗文《宿业师山房待丁大不至》为：

夕阳度西岭，群壑倏已暝。
松月生夜凉，风泉满清听。
樵人归欲尽，烟鸟栖初定。
之子期宿来，孤琴候萝径。

王维的诗文《送别》为：

下马饮君酒，问君何所之。
君言不得已，归卧南山陲。
但去莫复问，白云无尽时。

马勒《大地之歌》中的第二《寒秋孤影》、第三乐章《少年行》一向被人认为找不到相应的唐诗诗句。钱仁康先生对此进行了考证，认为《寒秋孤影》应该是钱起的《效古秋夜长》的前四句，而《少年行》(译诗原题《陶亭》)，疑为李白的《宴陶家亭子》。钱起的《效古秋夜长》的前四句为：

汉秋飞玉霜，北风扫荷香。
含情纺织孤灯尽，试泪相思寒漏长。

这四句唐诗在马勒的音乐中，在装弱音器的小提琴奏满含悲愁如幽静的秋风音型时，双簧管叙述这一乐章的主要动机，长笛加以反复后，女低音(或男中音)吟唱，歌词大意为："秋雾笼罩了碧蓝的湖面，草木也为寒用遮蔽，谁家名匠为美丽的花朵撒上洁白玉粉，花儿已失去芳馨，寒风扫落叶，入土埋葬，凋零的金色莲花花瓣，即将随风而去，任人践踏，我的心已疲惫，灯油已尽，睡意难耐，找一块圣洁的安息之所，呵，请给我安宁，我需要休息，我孤独地哭泣，秋天在我心中太长久，爱情的阳光能否再现，晒干我痛苦的泪水。"

李白的《宴陶家亭子》为：

曲巷幽人宅，高门大士家。
池开照胆镜，林吐破颜花。
绿水藏春日，春轩衣必晚霞。
若闻弦管妙，金谷不能夸。

在《大地之歌》男高音的歌唱中，这段诗文的大意为："小池塘中央，有一陶瓷砖砌成的绿瓦小亭，白玉的石桥，像虎背一样拱起，友人相聚，锦衣华服，

酌酒谈笑，吟诗作乐，锦袖滑落，帽饰直垂颈后，平静如镜的水面上，一切都成倒影，那白砖砌成的绿瓦小亭，桥如半月，桥拱相对在水中，友人衣锦而来，酌酒谈笑。”

这部以声乐与乐队形式写成的交响乐作品创作于1908年，按照编号它应该是马勒的第九部交响乐，但是作者认为“九”作为交响乐的编号是一个不祥的数字，因为贝多芬、舒伯特、德沃夏克都是写下了《第九交响乐》之后去世的。由此，马勒将该作品命名为《大地之歌》。然而，不幸的是，马勒也是在完成这部应该编号为“九”的交响乐之后，离开了人世。这“九”在音乐史上似乎成为了一个宿命的代码！

非洲篇

非洲文化大致分为两大部分。北非主要与中东阿拉伯接近，而南非更多受到欧洲的影响。音乐上也是如此，居住在北非，特别在苏丹北部、西北非突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥地区的阿拉伯人，将中东的音乐带到了那里，形成了非洲大陆上的东方音乐色彩，与非洲当地的音乐传统和风格完全不一样。南非由于殖民地的原因，欧洲人将他们的文化带到了那里，呈现出强烈的欧洲音乐传统特征。然而，非洲自身的音乐文化传统有着久远的历史，不同民族、部落在特定社会环境、自然条件中形成了丰富多彩的形态，而且，更重要的是，音乐始终是非洲人的重要生活内容之一，无论精神的，还是物质的，都离不开音乐的表达。例如，艾琳·索森在《美国黑人音乐史》讲述非洲音乐的遗产中，她引述了一段文字，英国军人理查德·乔勃森在其访问非洲后出版的著作《黄金交易，或冈比亚河的发现及埃塞俄比亚人的黄金交易》中有一段这样的记载：

> 毫无疑问，地球上没有任何人像这里的人这样天生对音乐如此敏感，国王和部落首领却是认为音乐是国家的装饰品，因此，在我们去拜访的时候，总是有音乐陪伴着。

音乐在非洲有着多种功能，在各种场合中都少不了音乐的存在。然而，在一些部落中并不是所有的人都可以参与音乐的活动，因为音乐对于这些部落来说具有特别的宗教信仰意味。也因此，这些观念、习俗和信仰不仅将音乐参与者划分了种类，而且也对在什么情形中使用特定乐器有规定。著名音乐人类学家梅里亚姆在其《音乐人类学》著作中论述道，非洲的音乐家可以按照身份、功能和能力进行分类。例如，在刚果地区有五种类型：1）专业乐器演奏者，2）木框类鼓演奏者，3）串式哗啷器和双铃演奏者，4）领唱者，5）演唱组中的成员。这是一个阶层等级划分，只有第一种专业乐器演奏者是专职音乐家，第二、三类可以从演奏中得到报酬，而最低等级的两种人从不会在表演中得到报酬。虽然对于音乐演奏活动的专职性和报酬多少有阶层等级分类，但是一般来说，音乐家的身份和地位不高，属于低级阶层的成员。人们甚至将从事音乐的人视作酒鬼、赌徒、负债者、不可靠者、软弱者等，他们成为被嘲笑的对象。问题是矛盾的，就如同伊斯兰教民族中对待音乐的观念一样，虽然人们瞧不起从艺者，不愿意让孩子长大后成为从事音乐的人，但是事实上大家的生活却又离不开音乐，这些从艺者是他们整个群体生活中的重要分子。音乐在生活中的功能使得许多部落都有各种不同的歌曲，运用于各类不同的场合，包括娱乐的、婚礼的、战争的、狩猎的、庆丰收的、劳动的、出生死亡的、崇拜的，等等。音乐与政治、经济都有着密切的关系。例如，许多地区和部落将特定的鼓作为自己社会集团的象征，不仅象征权力，而且也象征财富。有时候为了政治联盟，头领在将女儿嫁给对方部落的同时，还赠送本部落珍贵的鼓和鼓乐。

因此，非洲的音乐作用于各种场合，包括节日和庆典、生死和婚嫁、战争和交易、信仰、生活、劳动和交流等。音乐成为了连接相互之间关系和交往的重要手段，发挥着与社区有关的各个方面的作用。人们把音乐活动作为参与社区生活的一项重要内容。

一、非洲节奏律动与表达方式

1. 节奏中语言的信息、鼓乐里神的象征

音乐是怎么起源的一直是人们探索的问题。《尚书·舜典》中说:“击石拊石,百兽率舞。”这段文字说明节奏和敲击伴奏舞蹈是音乐最初的形式。虽然这只是音乐起源说的一种,但它非常具有说服力。节奏和敲击不仅是音乐的最初形式,也是音乐的最重要的形式。

非洲音乐就是保持和发展了这种最初的和最重要的音乐形式。非洲音乐的特点在于它的节奏性和乐器的敲击性。节奏是整个非洲音乐的主题,表现这一主题的载体就是鼓。非洲的鼓是其音乐中最重要的乐器,不同地区、不同部落、不同场合所使用的鼓都不一样。鼓的形状多种多样,有圆锥形、圆柱形、半圆形、中段突出或者顶部呈碗状形态,还有形态类似高脚杯或者花瓶形状,甚至还有方形的等各种样式,大小尺寸各不相同。不仅有单面敲击的鼓,还有双面演奏的。演奏时,既可以用槌子,也可以用手指、手掌,或者槌子和手并用。在伊加达,有一种特别的鼓,是筒形的陶制鼓,它不是靠敲击动物的皮膜来产生声音的,而是以敲击中产生的空气振动来发声,因此这种鼓的声音很特别。鼓演奏的形式

也是多种的，在非洲大多数情况是合奏，数个人在一起，几面鼓按照不同的节奏点和节拍模式同时演奏。

作为乐器当然是鼓的重要的功能，但是鼓也是一种语言、信号交流的工具。例如，有一种叫做 Talking Drum，即说话鼓。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短、鼓点多少、鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。演奏者右手以鼓槌敲击鼓面的不同部位，左手安放在鼓面的不同部位，使得鼓发出不同的音调。非洲不少民族和地区的语言是音调语言（Tonal Language），因此，人们利用鼓的不同声调来模仿语言的声调，加上模仿语音的重音、节奏和特定语句。这种鼓具有了传递"语言"的功能，也因此被称为"说话"鼓。每个地区、家庭或个人都有专门的说话鼓的 Code（密码），使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

利普斯在其《事物的起源》中告诉我们，在许多真实的生活场景中，特别是在那些山区、丛林地带，人的声音传递信息总是微弱的。因此，以人为的工具代替声音是必然的发展，这样可以扩大范围，使所有要传知的对象都能听到。西班图人为此发明出一种使用信号管的复杂通讯系统。苏丹东部和喀麦隆北部则使用信号笛。喀麦隆的伍特人，南美的泽瓦人和卡里布人、加罗林群岛和阿默勒尔蒂的岛民们，都用号角和螺号来召集群众，鼓舞战斗的武士。另一种听觉的通讯工具是木槽鼓或信号鼓，这是西非、南美和新几内亚那些简单农业社会的文化特征。它是将整棵树或一段树干中间挖空，留下两端，上面留下一条长而狭的槽，可以插入一个或几个鼓槌。由于鼓槌大小和鼓手所用力量之不同，可以发出高低不同的声音，结果便有可能发展出无穷无尽的密码系统。

这种信号鼓也有较小的，或者是具有不同的形状（如某些非洲部落的鼓作盒子形状）。法属赤道非洲乌班吉河一个部落——班达人有两种显著不同的鼓。第一种叫"林加"，是大树干做的鼓，放置在四足架上，用两根大小不同带有硬橡皮头的棒敲打。这种鼓主要用于村庄之间的通讯。第二种叫"奥克朴罗"，较小，呈圆锥形，用手或一根轻棒敲打。它主要是在部落举行埋葬仪

式时作伴奏之用。

鼓发出各种信息,或具有仪式的性质,或宣布即将出猎等当前大事。当时,有一名欧洲探险者进入尼日利亚一个村庄,事先就响起了强有力的鼓声。它通知所有能听见的人说:"到市场来吧,不要怕,来吧! 白人在这里,要对你们说话,不是谈战争的事,来吧!"几英里内都能听到鼓声,隔一定时期重复一次,保证每人都有机会听懂。这种大鼓规定要安置在市场中心,所有重要消息都从那里传播给全体居民。

不仅非洲人以鼓乐作为交流表达的重要形式,中国少数民族的高山、佤和苗族也使用木鼓音乐作交流表达,这是另一个典型例子。秦序在其《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》一文中叙述到,许多地方的高山族木鼓以通讯为唯一的功能。佤族木鼓首先也是一种信号工具,用于报警、军事以及重大的集体活动。苗族鼓也用于通讯,平时不允许乱动,遇到祭鼓或战斗时,用来传递信息召集群众。鼓声的缓急强弱都有规定,一声为有事召集,二声为催促,三声为立刻开会,这称为"击鼓三通"。

鼓的作用与宗教信仰也有特别的联系。在尼日利亚,不同种类的鼓规定用于特定的崇拜活动。例如,Igbin 是一种垂直单面鼓,有木制的脚来支撑鼓身;Dundun 是一种有音高的鼓;Bata 为双头鼓,一大一小,音高不一……这些鼓各自都有自己的"神",例如 Igbin 鼓是专门为朝拜 Orishanla"大神"所用的。恩凯蒂亚在其《非洲音乐》中说道:"在一些社区,还可以看到鼓的其他作用,特贝是用于非语言通讯,把特定的鼓用于象征的目的。比如,阿肯族的埃维埃擦鼓据说是用以模仿豹的咆哮,因而演奏它是为了赞美国王的权利和威严。"

我曾在课堂音乐录像中看到过一个非洲某一个部落演奏鼓乐的场面,充分体现了鼓在非洲的权力、威望和地位的象征意义。某一个村寨制作了几个新鼓,为了庆祝这些鼓的诞生,成千上万的村民聚集在一起欢庆。鼓被高高地悬架在鼓塔上。按照习俗,这些新鼓在村寨之长没有"剪彩"开鼓之前,没有任何人可以去碰它们。当寨长敲响了第一下鼓声之后,所有的人一片欢庆

歌舞，场面非常激动人心。

在同一内容的课堂录像中，我还看到过另一种情形。这是一个葬礼，至少有数千人排着长队，唱着哀歌向墓葬地走去。在行进过程中，人群中高高地托举着几个巨大的长鼓，这几个鼓要随着那位有权势的死者一起埋葬。场面之大和悲壮，非常令人感动。最后，葬礼人群到达了目的地，在缓缓的鼓的节奏声中，人们唱起了哀歌，歌词大意是：

> 生命已经结束，死神终于降临；
> 它残忍地将生灵与父母、亲人和所爱的人分离；
> 这是命运和归宿，它总在那里。

恩凯蒂亚在《非洲音乐》中举了这样一个例子。在坦桑尼亚的苏库玛兰，一个酋长去世时，在葬礼中就有几个奏乐阶段，其目的是要起到各种戏剧性作用。宣布葬礼开始时要击鼓，因为同酋长官邸有关联的鼓能够更有力、更富于戏剧性地向社区宣布这一讯息。据汉斯·柯利叙说，酋长死后，安葬的准备工作就包括将大鼓，即“卢加雅”鼓(lugaya)或“米朗果”(milango)鼓推倒在地，在酋长遗体被运往墓地时，就敲起“依泰梅罗”(itemelo)鼓。听到鼓声的人都明白，酋长死了。鼓声一响，消息就传开了。

新酋长继位时，演奏另一种不同的音乐。这一仪式的各个阶段也用音乐来划分。新酋长刚从新宫出来，一个传令官就唱起这支歌：

> 卡瓦汉扎，你这只美丽的小鸟，快出来，让大家瞧瞧。

然后向他提出许多正式的问题，每个问题结束时都用鼓点来加强一下。酋长和随员立即登上一个靠近鼓架的平台，接受人们的欢呼。当正式宣布新酋长即位时，用鼓点命令人们安静下来。当演出战争题材的歌舞时，酋长暂告退席，过一会儿后再回到举行仪式的现场中来。他回来时，仪式中的音乐达到了高潮。然后一个一个地禀报他先辈所在部族的名称，每禀报一个就击鼓一

次以加强效果。而且，当报到一个部族时，它的族员们就翩翩起舞，并且舞到酋长面前，挥舞长矛，以示忠诚，然后归队。

我们从中可以看到，在非洲，音乐和社会的关系非常紧密，特定的音乐形式、表演内容、演出场合、参与者的规模等都必须符合特定的需要。正如以上所述，祭神专用的鼓不得用于其他地方；向国王献演的乐器就不可用于为普通百姓的演出；在某些场合可以用大规模的音乐表演活动，而在另一场合则只能用规模较小的合奏来演出。同时，音乐活动的时间和季节同样也有规定。夜间击鼓演奏为合法活动，但是在白天只有假日才能击鼓。如果一个村寨有丧事，哀期将持续三个月，那么寨民们在此期间一律不许击鼓和舞蹈。也有的民族每年丰收节开始之前得禁鼓三周。

对于非洲音乐所具有的特殊社会价值和功能，我自己也有经历。1996年春天，肯特大学"世界音乐研究中心"从非洲买了六架鼓。鼓运到之后就安放在中心内。但是，鼓在运输箱内放了三个星期，原封不动，没有打开。运输箱很大，占地面积很大，给中心的活动带来一定的不便。我问非洲音乐教授卡扎第，为什么还不打开。他说，要挑选一个特别的日子，举行一个隆重的仪式才能打开。大约又过了两个星期，我在学校遇到哈林姆教授，一位国际著名的埃及籍美国作曲家。哈林姆教授平时很少来学校，我问他今天怎么来学校。他回答，卡扎第教授请他来主持这批新买的非洲鼓的开封仪式。这件事情给我的印象很深，对鼓的膜拜和为鼓赋予象征意义不仅仅只是非洲村寨部落人民的习俗，而是在非洲任何社会阶层中都具有相同的价值和功能，包括生活在非洲以外的非洲人中也同样。

乐器是人类音乐生活中的最主要的表现手段，它不仅模仿人类的歌喉，而且进一步发展了人声歌喉所不能表现的范围，使得人类能够自由尽情地来描绘他那丰富而又复杂的感情世界。另一方面，也由于乐器是物质的，它的物质性使得我们有可能从发掘的历史遗物中来找回那些消失了千百年的声音艺术。同样，也由于它的物质性，它与特定的地理、文化、社会等因素紧密相连，构成了不同民族、不同乐器的不同特点。

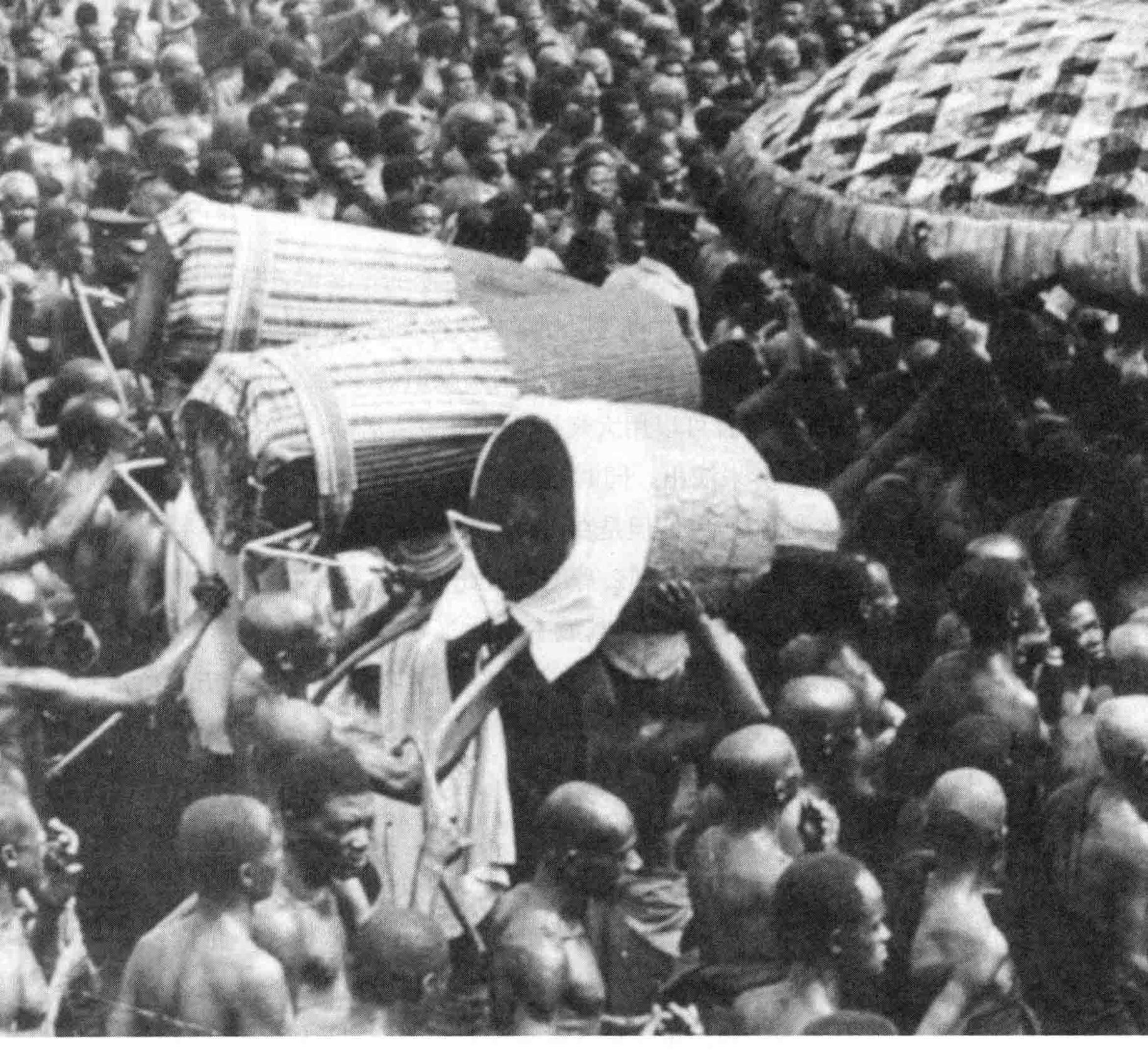


图8　鼓的葬礼

2.“拇指钢琴”：非洲音乐的灵魂

由于非洲民族、人种和部落复杂，加上语言、习俗和信仰的交融互通，因而以国家和地区来展开叙述比较困难。为了便于叙述，也为了使读者能对非洲音乐文化有整体的了解，我将按类别进行讲述。

我们先从非洲的乐器讲起。有一件很出名和具有代表性的非洲乐器叫Mbira，发音为“姆必拉”，由于用双手拇指弹拨演奏，也由于它由固定在共鸣

箱上的铁条震动发音，所以也称作为“拇指钢琴”。它是津巴布韦音乐文化中最重要的乐器，在欧洲白人到达非洲前，这件乐器就早已在那里存在了，随着流传，在许多非洲地区都可以听到它的音乐。

我个人很喜欢拇指钢琴。这件乐器有多种形式，最常见的是以数根制作过的铁条，按长短比例排列在一个开口的空心干葫芦上，这个葫芦壳也就是共鸣箱。也有木盒、木板或罐子等作为共鸣箱的。铁条也就是发音的琴键，尺寸大小不同，铁条琴键的数量也就不同。通常最长的键是最低音，比如是do，那么，do 右边的键就是 re，do 左边的键就是 mi，如此左右往返构成音阶。音律也不尽相同，五音、六音和七音不等。拇指钢琴分有单排和多排琴键的不同种类。单排者大约有 5—20 个琴键不等，8—12 者最常见。可以是双排，也可以最多到三排琴键。最大的拇指钢琴有四十余个琴键之多。不少拇指钢琴上还会松松地安上两三个啤酒瓶的铁盖子，这些盖子随着琴键的振动产生一阵阵沙沙的声音，很有意思，非常有节奏的效果。我们可以想象，这乐器早在欧洲人来到非洲之前就已经有了，那么啤酒瓶上的铁盖子无疑是殖民主义的“文化遗产”了。拇指钢琴不仅是独奏乐器，它也常常和其他乐器一起演奏组成乐队合奏。在肯特大学读书期间，一个小有名气的加拿大拇指钢琴乐队曾前来学校表演。这个乐队由两架拇指钢琴、一把吉他和一架鼓组成。他们边唱边演奏，演唱的内容很广泛，从个人的爱情故事，到部落村寨的历史等。

有关拇指钢琴，我有一段难忘的个人经历。有一年，我去密歇根湖畔的芝加哥大学。在校园附近博物馆旁的公园里，我听到一阵音乐声，当时我非常兴奋和激动，因为这琴声非同一般，我猜想这音乐一定是出自非洲最著名、最有特点的乐器拇指钢琴。当眼睛证实了听觉是正确的时候，我是多么的高兴。我看见，一位高高瘦瘦的黑人乐手，在校园博物馆的小湖边，极为自娱自乐地弹奏着拇指钢琴。待他一曲完了，我上前去攀谈。黑人乐手叫马斯，他得知我不仅熟悉非洲乐器拇指钢琴，而且还是研究世界音乐的博士时，就像老朋友一样开始和我交谈了。我问他，对拇指钢琴被认为是非洲音乐的灵魂这一说法怎么看。他告诉我说，这是真的。虽然拇指钢琴的结构很简单，几

根铁条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手指弹拨演奏，但是，在非洲，人们把它看成是重要的表达心灵的媒介。所有的喜怒哀乐、歌唱舞蹈，或叙述或冥想，都可以用它来作为依托。马斯说，尽管他生长在美国，但血液和感情依然是非洲的。因此，他只能在这件来自非洲的乐器上，寻找到自我，在拇指钢琴的音乐声里，回味祖先留传给他的歌。

我被他的心里话所感动。在这静静的公园小湖旁，他既不为钱，也不为听众。他要的是什么？要的就是不断地弹唱那些只给自己听的歌，因为那曲调和歌声会带给马斯许多个人的故事、动心的感情、复杂的心理，以及黑人苦难的历史。我感谢多年来所学到的有关非洲音乐、非洲历史的知识和美国黑人的文化。此时此刻，我能理解马斯。马斯请我和他一起合影留念，并且说，把他的琴声带给中国那些他未见过面的朋友们。我很有些感触，一个完全不同肤色和不同文化的美国黑人，由于音乐，他会向我这个陌生的中国人讲述他内心的寂寞和感情。音乐的作用真是有点奇特。

关于拇指钢琴的知识我是在华盛顿大学的《世界音乐文化》的课程中学到的。拇指钢琴主要流行在津巴布韦的马绍纳民族中。马绍纳民族把拇指钢琴看作是他们生活中的重要物品，甚至看作是祭品。拇指钢琴音乐的主要特点是“重复”，但不是机械地简单重复，而是带有变化的。不熟悉拇指钢琴，不容易欣赏到它的旋律线条，因为旋律是隐伏在内声部之中的。音乐的旋律就是在不断被拨动的铁条中产生的。虽然没有太大的音型和节奏变化，但是同样的音型和节奏却是可以从不同的角度来聆听的，也就是说，“内声部”旋律可以按照不同的理解穿越在这些不断重复的音符之中。这也就是为什么拇指钢琴乐手能够不断地重复演奏而不觉得枯燥、乏味。因为他们认为拇指钢琴就是一件为具有创造性才能的演奏者和听众所存在的艺术。

马绍纳民族有一种风俗仪式叫做 Bira，它是一种祭祖的活动。马绍纳民族认为一个人的祖先虽然早已经过逝，但是他依然与活着的人有交往，而且还会有影响。因此，活着的人必须与祖先保持一种良好的关系。生病或突然死亡等不幸就是祖先对某人或某一家庭的召唤。为了表示感恩，马绍纳人需要举行 Bira 仪式来对祖先进行祭祀活动。在这个活动中，拇指钢琴承担着

非常重要的作用,它是在世的人与祖先交流的媒介。也因此,一位优秀的拇指钢琴演奏者,一首合适的音乐作品,都将对整个仪式起至关重要的作用。只有拇指钢琴的音乐进行得顺利,相互间的灵魂才得以沟通。

我想这也就是为什么马斯会独自一人在宁静的公园中拨弹拇指钢琴,他的感情和思绪为什么会这样投入的原因。

在认识马斯之前,我已经有了一架拇指钢琴,是小型的,只有七个琴键,是在华盛顿大学旁的大学街上的一家世界艺术收藏品店里买的。由于纯正的手工拇指钢琴比较贵,我买的是一个带有一点工艺风格的那种。与马斯邂逅之后,我心里已经想好了,一定要买一个纯正的手工拇指钢琴。不然,没有办法真正体现拇指钢琴的功能和精神。

之后,我真的有了一个机会见到了来自津巴布韦的纯正手工拇指钢琴。我是在西雅图百老汇大街的一家新开张的非洲马里国际艺术品店中发现的。百老汇大街是一条西雅图的老街,由于褪去了昔日曾风流过的光彩,那里现在成为了美国"另类"风格的年轻人的领域。很少有东方人在那里经营和观光。中国人对于"危险"是最敏感的,因此更不会有人进入一家在另类风格的大街上的黑人经营的店家。当我走进这家非洲艺术品店时,老板没有招呼我,老板娘看了一眼之后就埋头在柜台里。我一边观看各种物品,一边在注意是否有乐器。我突然眼睛一亮,看见一排非洲鼓悬挂在墙的上方。我兴奋地走过去,一件东西让我头脑一下热了起来,它就是纯正的手工拇指钢琴。我急着找价格标签,想看看我能否买得起。结果没有找到,于是,我就去问老板这个拇指钢琴卖多少钱。当黑人老板听到我称呼这件乐器 Mbira 时,用惊奇的眼光看着我问怎么知道它叫 Mbira。我回答说,我不仅知道这叫做 Mbira,而且我还知道这件乐器不是马里出产的,而是津巴布韦的乐器。我还说,我也知道他店里的另外一些乐器,如 Kora(一种像中国古代箜篌的弹弦乐器)、Talking drum(说话鼓)等。他顿时有一点刮目相看的意思。他告诉我,拇指钢琴的确是来自津巴布韦,因为许多人喜欢,而马里不生产,所以他是托人从津巴布韦带来的。然后,他就开始津津乐道地告诉我他是怎么样经营的。过了不多久,他突然问我是从哪里来的,做什么的,怎么会知道乐器

的。我告诉他，我是中国人，音乐学、世界音乐研究是我的专业，我是研究音乐人类学的博士。他恍然大悟，立刻告诉我他叫 Sambou Sissoko（沙姆博·希斯科），并且说他喜欢中国人，愿意和我交朋友，并且大声告诉他妻子 Carol（卡罗）说，Mr. King（我告诉他我的英文名字）想买的东西全部打对折。我当然非常感谢，并且买了不少东西，包括 Mbira、Kora 和 Talking drum 等。

后面一件事让我很感动。希斯科请我去他的内屋储藏室看他收藏的物品，我发现了一个大型的非常"原始"风格的拇指钢琴，我问他出售的价格，他说要 150 美元。我觉得太贵，但没有表示这个意思，只说喜欢，但是没有带那么多钱。希斯科爽快地说，如果真喜欢，就带回中国去，到时候再寄钱来。说着，他就拿了一个口袋要包装起来。我赶紧说不行，非常感谢他的心意，还是等下次带来钱再买。美国人对人的信任是我在那里生活多年的一个深切感受，信任体现了美国社会的进步和文明。终于有了一件纯正的手工拇指钢琴，而且还与希斯科交上了朋友。拇指钢琴不仅让我进一步了解了非洲音

图 9　拇指钢琴



乐，而且还带给了我这些不平凡的经历。

3.《寨主的小鸟》是马绍纳人的心灵载体

从一定意义上说，整个人类世界就是一个象征系统。人的名字是符号，一个个体的人对社会来说是符号，而特定的文化价值对人类的大环境同样可以看作为符号。因此，象征贯穿了人类的整个生活领域，它对人们的思想意识、心里情绪、行为活动的规范起着巨大的作用。象征性在音乐中的使用是多方面的。它可以是指向性的，音乐的指向性主要体现在它的联想功能上，当一首音乐作品或一段旋律或一件乐器具有一定的指向功能时，它就成为了特定意义上的符号，成为了一个特定的标志。比如拇指钢琴是非洲黑人音乐的标志。不确定性是象征的另一个重要的特点。这种特点为音乐的表达和理解提供了多重可能，同时也为人们把音乐作为手段来达到一定的目的提供了可能。音乐象征的不确定通常发生在为了表达特定的内容同时又为了避免可能造成的不利因素，特别是政治意义上的对抗因素的情形中。非洲津巴布韦中部和东部的马绍纳民族中流传着一首传统歌曲，歌词内容大意是寨民们和寨主的小鸟玩耍。对于不知情的寨外人来说，这首歌并没有什么特别的意义。然而，当把它放入到1896年，马绍纳人反叛和抵抗欧洲殖民主义者入侵的特定历史背景中，这首歌的真正含意出现了。《寨主的小鸟》指的是马绍纳人的心灵载体，他们通过《寨主的小鸟》的联络将所有部落村寨的兄弟姐妹结合起来，一起反对殖民主义者的压迫。这首“寨民们和寨主的小鸟玩耍”之歌在马绍纳人20世纪70年代的独立斗争中起着非常重要的作用。然而，从内容的表面上看却是随意的，避免了深层含意所隐藏的抗争和反叛性。这类歌曲在非洲以及其他民族中非常多见。

4. 从音乐游戏中学习生活

审美功能是音乐的重要特性之一，但是它并不一定体现在所有的民族文

化中。比如，对非洲巴松戈民族来说，每一首歌曲的意义都极大地取决于它的文化背景，它们是文化观念化的产物。在西方文化中，只有非常少量的音乐作品是匿名的，而在巴松戈文化中大量歌曲的作者是不为人们所知的。尽管作者是匿名的，然而，在聆听音乐过程中，巴松戈民族从来不可能脱离每一首歌曲给予的特定内容或意义。他们不仅熟悉拥有的所有音乐，而且对每一首具体的歌曲也了如指掌。比如"战争歌"、"生育歌"、"交际歌"或"长眠歌"等。他们从不脱离歌曲的特定具体内容或抽象地来理解音乐，因为他们的观念意识不允许他们这样做。这并不是一个"好"或"坏"的划分，而是，音乐就是他们生活的不可分离的一部分。离开了具体生活的背景就没有了音乐，没有了音乐，生活也就失去了它一部分的意义。

另一方面，音乐的娱乐功能存在于所有的民族文化之中，音乐的这种性质在非西方社会中表现得尤为突出。娱乐的一个主要的具体形式就是游戏，在许多非洲或中东地区的民族中，音乐活动往往表现为游戏性质。由于这样的音乐游戏在很大程度上是与特定地区的人们的行为相关联的，它不具有明确的实用意义。具体说来，它不是为了获得生存的需求，因此它所具有的功能成为了文化表达的一部分。非洲津巴布韦的马绍纳人中有一个词 Mitambo，指的是一种精神财富的礼仪。尽管在字面上它具有宗教的含意，但是，由于 Mitambo 来源于另一个词 Kutambo，意思是"进行游戏"。所以，当音乐被运用于这一活动时具有了游戏的娱乐功能。也因此，马绍纳人在这种精神财富的礼仪中所使用的歌曲内容是非宗教性的。同样，在阿富汗男人主宰的社会中，他们把结婚中的多子多孙仪式和女人生产男婴的分娩看作为娱乐活动。为此，人们在这样的场合中来演奏音乐。从而，音乐成为了这种特定情形下的娱乐手段。

音乐与游戏的关系在许多民族的文化活动里集中体现在儿童音乐活动中。著名民族音乐学家布莱金(Blacking)注意到，在非洲 Venda 民族中，儿童在一种音乐游戏中扮演成年人，通过游戏来学习和实验成年人的角色，来掌握成年所具有的技能。这些儿歌表现了儿童们掌握音乐材料的自信，在下意识中学习了 Venda 音乐的基本原则。在游戏中，他们操练如何正确地在适当的地点和时间里表现音乐，从而来表达他们对自己社会和文化的鉴赏。

二、黑人歌舞庆典与生命膜拜传统

1. 歌舞声中少男少女进入成年，挽歌、宫廷里女性独当一面

非洲人热爱舞蹈和节奏，载歌载舞发生在每一个社会活动和每一个人的成长过程中。他们把节奏和舞蹈视为信仰崇拜、社交往来、艺术创造、感情表达等的最重要的手段。非洲的风俗很多，其中成年礼仪非常普遍。不论男女，当他们在生理成熟了的时候，就需要接受成年礼仪，作为进入成年生活的一种标志。大约在每年的旱季，在不少部落村寨里，寨中辈分高的长者们会带着一些接近成年年龄的少男少女去村外的森林地带，找一个隐蔽之处住下。进入这个居住地时，村民们杀鸡宰牛进行一番仪式，体现礼仪的严肃和庄重。生活在那里的一段时间中，长者们会教给这些即将成年的孩子们许多成年生活中所需要的知识、勇气和智慧。当这些孩子们学习结束回到村寨时，村民们都会前来迎接。然后，大家聚集在一起载歌载舞，敲打起各种打击乐器，以激动热情的节奏和舞蹈欢庆孩子们完成成年礼仪正式进入成年生活。在歌舞欢庆过程中，人们往往会向孩子们扔去礼物以表祝贺。在这样的欢庆场面中，一般来说，男孩子们的舞蹈动作刚劲有利，节奏强烈奔放，而女

孩子们的舞姿则较为柔软抒情，节拍缓慢。

恩凯蒂亚在《非洲音乐》中提到，还有专门为女性举行的青春成年、结婚生育仪式活动，在这些活动期间，音乐表演是至关重要的。比如，在阿肯社区中，女孩发育成熟时的典仪由妇女们举办，因而此时就由成年妇女演唱并击鼓奏乐。它们不仅是欢乐之歌，而且也是提及母性职责和期望的歌曲。再如，在加纳的阿丹格米族中，由妇女精心安排、负责主办青春节的庆祝活动和音乐表演。女孩得集中好几周，进行母性技能教育，学习进入青春期后的特定音乐舞蹈、社会习俗和社区历史等知识。在此期间，她们受到丰盛食物的款待，使她们在学习结束时显得丰满、美丽。学习结束前要举行各类音乐表演，同时在家中举行宴会，人们载歌载舞。学习结束时，每个姑娘都用珠宝、金首饰和踝鸣器盛装打扮，在市场的广场上表演歌舞。之后的几天，姑娘们在城里到处演出青春节的歌舞向观众收礼钱。

在非洲东部、中部和南部一些社区内，医治疾病、调理某些身心失调的礼仪，也要由妇女演唱特定的歌曲并用响器和鼓为自己伴奏。在一些社区内，妇女的职责是用个体或群体的哀歌来拗哭。

在酋长宫殿中，女眷、妻妾在音乐中起到了特别的作用。譬如在乌干达的安科累族，国王的妻子在传统上都得由他兄弟的寡妻来照顾，她“教她们跳舞、歌唱和弹奏竖琴”，以使她们在国王夜晚来看她们时给他表演。这些并不一定由于她们对音乐的爱好，而是说明女性在非洲各种生活内容中与音乐的联系。

坎科冉是塞内加尔和冈比亚的曼丁人地区的一种成年礼。相传，最初坎科冉形成于“科莫”，这是一个由猎手组成的秘密社团，他们与众不同的组织方式和行为方式促成了曼丁民族的出现。

坎科冉仪式最主要的特征是：受成年礼者带着用树皮和 faara 树的红根须做成的面具，穿着树叶做成的衣服，用蔬菜浆汁涂画全身。仪式通常在 8 月和 9 月左右举行，受礼者之所以要如此打扮，是出于割礼和成年礼仪式的要求，因为坎科冉是秩序的守护者、灵魂的法官和驱魔者。坎科冉仪式有以下几个步骤：挑选出那些将由长者为其戴上面具、穿上行头受成年礼的年轻人；受礼者进入森林；守夜和游行，可能持续数小时；受过成年礼的年轻人在村里游行。坎

科冉仪式中始终有受过成年礼的人们的游行队伍伴随，还有数人进行歌舞表演，模仿受礼者的行为。当他挥舞起弯刀，并发出痛苦的哭嚎时，会有一段断续的舞蹈，尾随着他的人们拿着树枝和棕榈树叶子，伴着合唱和桶子鼓打出节奏。

坎科冉因成年礼仪式有利于社会凝聚，有利于复杂知识和习俗的传播与教授，体现了曼丁的文化特性。成年礼是年轻人学习集体的行为准则、了解本部族的特性、领会植物的奥妙和医药的价值，并且学习打猎技巧的时机。

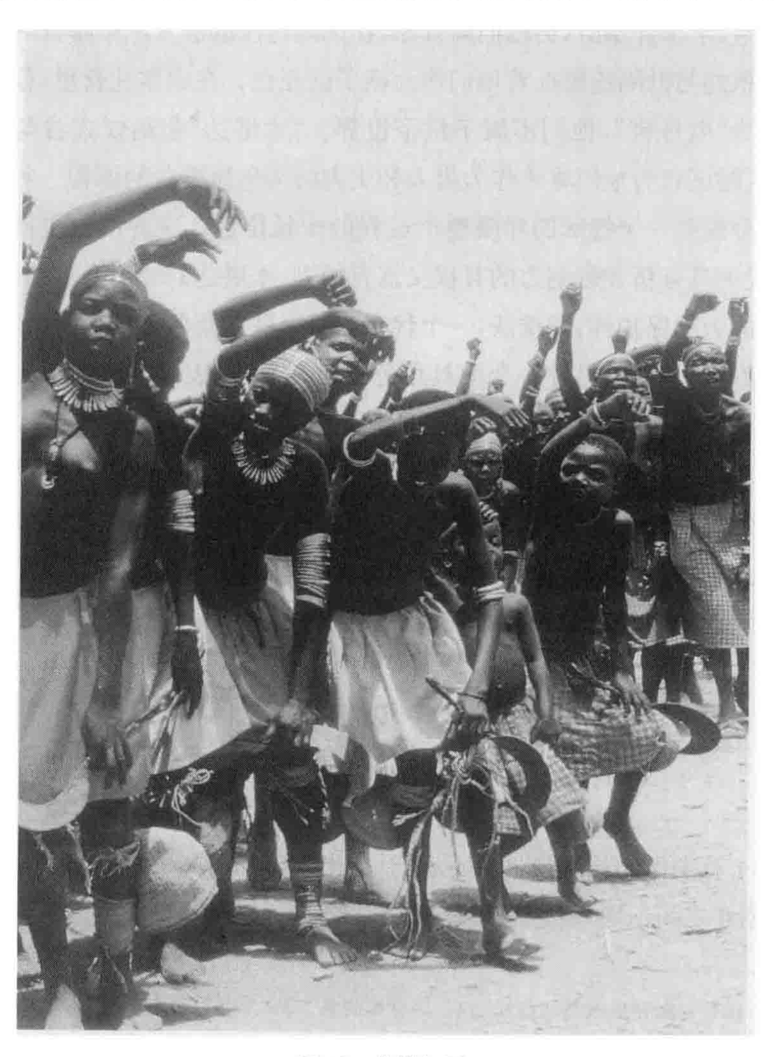


图 10 非洲舞蹈

这种实践在塞内加尔和冈比亚这片土地上，在纯粹的民族传统中，历经沧桑变幻被保存了下来。①

赞比亚的迈基石化装舞会（The Makishi Masquerade）是一种为 8 到 12 岁的男孩举行的成年礼仪式，在“木堪达”的尾声部分举行。这一仪式见于瓦卡、齐亚马等社区，这里居住着赞比亚西北和西部省份的路瓦尔人、巧克维人、路查兹人和姆布达人。

通常，旱季开始时，男孩们离开家，在远离村庄的灌木丛中露营一到三个月。男孩的与世隔绝象征着他们作为孩子已死亡。在成年礼营里，仪式参与者被称为“屯丹吉”，他们不属于世俗世界。“木堪达”包括仪式参与者的割礼、勇气测试和为他们将来作为男人和丈夫的角色所准备的课程。每个受礼者都被分配到一个特殊的伴随整个过程的面具角色。这些角色包括齐萨鲁克，他代表具有精神影响力的有权又富有的人；木堪达的统治者木帕拉，具有超自然能力的保护神；普维沃，一个代表完美女性的角色，负有在仪式中音乐伴奏和舞蹈的责任；另外一个面具角色是迈基石，代表了已故的祖先回到世俗世界来帮助男孩。

木堪达的结尾是一个叫做“齐兰德”的毕业典礼。全村人都来观看舞蹈并以哑剧表演款待观众，直到完成成年礼的人从营地回来，并作为一个成年男人重新融入社会和家庭。这一仪式具有传授生存技能、自然知识、性知识、宗教信仰以及团体的社会价值的实践性的教育功能。②

2. 精神、荣誉和地位的高低，物资、财富上和权力的平等

一个社会的结构和属性，也就是社会形态问题。尽管各民族的社会复杂多样，相互之间不同，但它们又有相似的部分。一般说来，世界上有两种社会

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

② 同上。

形态。一种是以自然资源为生存条件的社会形态。在这种社会中，自然资源不属于某一个人或集团所有。所有的社会成员都有享受一切所能获得的自然资源的权利。它的生存完全取决于天然的物资，狩猎和采集是这种社会形态的一种主要的生产和生活方式。另一种方式是园艺性的。人们不断地寻找种植地和转换种植地，所以也可以称它为转移式的农业方式。因此，这样的生活方式是靠天地生存。

这是一种没有阶层差别的社会。在那里没有任何个人具有至高无上的权力来拥有财富，因为这样的生活、生存方式并不产生剩余物品和剩余价值。没有了多余的财富，也就没有了利益争夺和权力分配。在另一种这类没有阶层的社会中，有剩余物品和剩余价值存在的现象，比如畜牧经济形态的社会，但是由于它的游移特性，从一个草原移居到另一个，社会的松散、动荡特性同样也无法产生社会内部的分层和权力分配。在这类社会中，我们会看到这样一种现象，人的权利是平等的，物资分配是平等的，但是男女性别之间却是不平等的。这是由于生理和体力上的不同而形成了生产过程中的分工区别。尽管在某些无阶层社会中也有个人、群体的等级之间的差别，有酋长、领袖和平民的区分，但那是精神和信仰上的荣誉和地位的高低，而不是物质财富上的特殊拥有权力的多少。所以，在分享和获取自然资源上依然是平等的。但是，酋长、领袖和平民在责任和义务上是全然不同的。酋长、领袖的精神在信仰、荣誉和地位上的权威有多高，他们的责任和义务也有多重。酋长、领袖有责任和义务来维持一个部落或社会的一切正常活动，但是他们没有权力来多得或私有化地获取属于大自然的、人类共享的自然资源。

世界上有不少民族和部落是生活在这样的社会形态中的。我在华盛顿大学读书时，看了不少各民族的生活方式和音乐活动的纪实影片。其中非洲扎伊尔和刚果的俾格米人的社会都是这种社会形态的典型。非洲各地区的政治、经济和社会发展的情形是很不一样的，这是因为各地所具有的生态、物质条件不一样，也由此，各地的文化发展也不尽相同。例如，那些居于热带大草原和草原牧区的社区、部落，它们的文化就不同于以热带森林型为主的乡

村文化。同样，居住在河流、海岸以及山谷的民族发展了全然不同于生活于高原地区居民所创造的文化。虽然现在非洲的许多地区和国家已经是相当繁荣和发展了，但是在某些民族中，人们仍然保留着最初的人类生活方式。这种以狩猎和游牧为生的部落同样继续着他们的文化创造。在非洲刚果东北部地区，有一些称为俾格米族的黑人。这些俾格米族人个子比较矮小，生活在雨林地带，他们具有坚强不屈的与大自然分享生存的耐力和精神。在俾格米族的音乐中，我们不会听到由殖民文化带来的欧洲音响，也不会有那些由现代化带来的城市摇滚音乐的痕迹，而是感受到朴素的生活歌声。在这里，我给大家介绍三曲俾格米族的音乐。第一首是《捕象歌》。在俾格米族和许多非洲人生活的地区，捕捉大象并不是为索取象牙，而是一种带有极为强烈的宗教含义的行为。就如我们介绍的这首歌，平日里人们是不唱的，只有在危机的时刻，或者在死亡葬礼上，人们才唱这样的歌。第二首是《扛树叶歌》。由于那些生活在村寨和城镇中的居民们害怕森林，不愿去森林中采集所需的物品。而俾格米族人健壮和勤劳，森林是他们的家园，因此不少村镇居民的生活必需品常常依赖俾格米族人的协助。芒果树叶是村镇居民盖房屋屋顶的重要材料，这首歌唱的是俾格米族姑娘们在扛抬树叶去村寨途中所唱的歌。第三首称为《阿嘎吧》，也很有意思，唱的是俾格米族人在与村镇居民交易中大有收获而欢庆。

3. 非洲丛林里的《新年好》，村寨广场中的《摇篮曲》

由于殖民主义的统治、基督教的传播以及互通贸易，欧洲文化对非洲产生了很深远的影响。任何文化的影响都具有两面性，殖民文化带来的种族主义、经济垄断、政治控制等种种问题已是众所周知，但是，另一方面，欧洲与非洲的接触也产生了一定的社会、科学发展的积极影响，文化的交流和相互影响也是其中一项。其中，最典型的例子要数黑人的爵士乐。虽然爵士不是发生在非洲，但是殖民文化将黑人的音乐带入了欧美白人文化中，一度成为巴

黎上流社会的时尚之音，现在已成为美国文化的一个象征。在一定的情形下，有时候很难判断文化相互影响的积极或消极性，也许欧洲的音乐在新环境中产生了新的生命力、新的文化意义。例如，我让大家听一首非洲歌曲，肯定都会为之惊讶。这是一首许多人都很熟悉的歌曲，即使三四岁的小孩也有不少都会，即英文歌《新年好》：



欧美音乐对非洲生活的影响主要集中在教堂和军队两方面。军乐队把欧洲的乐器带给了非洲的当地人；在教堂里，欧洲的神父们将基督的福音文和赞美诗的旋律一道传给了非洲的民众。特别是教堂，在各种形式的音乐教育中，欧洲的曲调被配上了非洲的语言。在我的世界民族音乐音像库中就有这首歌，我们所听到的不仅是非洲土著人演唱的合唱形式的《新年好》——当然是用当地语言演唱的，而且其中还听到了明显的欧洲和声因素。

在许多歌曲中，我们都能听到演唱者边弹着拇指钢琴，边唱着当地人都熟悉的故事。这种形式就像中国音乐中的说唱，演员自弹自唱，唱那些人们听了上百遍还依然津津乐道的内容。有一首女孩子们所唱的歌，歌词大意说：哦！妈妈，你没有向我要任何东西，但是，安科马基村的所有村民都出现了。母亲！你没有向我要任何东西，但是，全部卑泰马吧拉村人都来迎接你。朋友们！海螺的号声已响，比赛即将开始。哦！朋友们，你们没有向我要求任何东西，但是，整个嵩色拉格那地区的人都来了。我的母亲，我的朋友。还有一些称为吟唱的歌曲。这类歌唱不是表演性的，而是自娱性的。歌手不断重复相似的音调，时而还夹杂着一些编织物品中发出的节奏声。

音乐与语言是相互关联的。特定的语言就会产生特定的音乐风格。在美国学习时，我刚开始上非洲音乐的课，一次教授让我们辨认音乐风格与语言的关系。亚洲语言对于我们来说当然是容易些，欧洲语言是一个大类，其

中一些还可以辨认。当时有一首是以非洲恩戈尼语演唱的歌。我对非洲的文化是不熟悉的，当然辨认不了。可是，听了之后印象非常深。因为，这种语言在说话时带有打舌头的节奏声。起初，我还以为是演唱者边唱边敲着什么乐器。事实上，其语言本身就是如此。

音乐是一种语言，人类创造了这样一种声音的语言形式来表达我们的感情，特别是那种复杂而又无以言状的心情。歌曲作为音乐中的一种类型，是其中最直接、最明了的表达形式，因为它与口头语言表达最为接近。歌曲可以用不同的演唱形式和风格来表达不同的主题，包括社会传统的、日常生活的、信仰和习俗的等等。几乎每个民族中都会有《摇篮曲》的形式，非洲音乐中当然也不例外。

记得那是 1982 年，我观看了一场刚果国家舞蹈团访华演出。其中，有一首女声独唱《摇篮曲》。歌手的演唱以及歌曲的旋律都极其动听，给我留下了深刻的印象。我至今依然保留着这场多年前的演出节目单。节目单上有一段歌词。大意是："孩子，你睡吧！孩子，你别哭。你安静地睡吧，妈妈看着你。"非洲音乐专家恩凯蒂亚这样论述过，他说，在加纳的阿肯人、加人和埃维人的摇篮曲中，我们可以发现歌曲所描绘的一幅幅典型的农村社会生活的图景。村寨的社会生活一般都在露天下进行。村民们聚集在村寨的广场中，生活、劳动总是和音乐结合在一起。椰子树、橘子树或遮阴大树提供了聚会的便利场所。那些从地里干活归来时喜欢坐在一起闲聊的男人在那里，常常会哄着哭闹的孩子们唱起《摇篮曲》："橘子树下的人们。别哭了，小王子。别哭了，小孙孙。那不是你的，小富贵。别哭了，小孙孙。"一般来说，唱《摇篮歌》的大多为女性，特别是母亲。母亲为孩子所唱的大部分是《催眠曲》，就如前面提到的我在多年前所听到的非洲音乐家演唱的催眠摇篮曲。

恩凯蒂亚在其《非洲音乐》中也提到，非洲母亲唱歌给孩子们听，从婴儿在摇篮里起就向他们讲解音乐的许多方面，随着音乐节拍摇着孩子，用不带词意的语音哼唱鼓点的节奏给孩子们听，训练孩子们懂得节奏和律动。孩子们时常聆听母亲唱歌，一边记忆旋律，一边学会模仿鼓的节奏。而且，他们还

和母亲一起参加各种场合的音乐活动，就这样慢慢地掌握了节奏和学会了唱歌。非洲音乐的传统也通过摇篮曲的功能传承继续。

4. 非洲欢庆歌舞中对天、对地、对神、对生命的崇拜主题

一位学者在其著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》中这样写道：一层神秘的面纱，遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔迷离的神姿魔影。那里，仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹？仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异？仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜？仅仅是对彼岸、来世、苦命运等迷茫之境的恐惧？

天是什么？地是什么？日月星辰是什么？

它（自然、社会）是什么？我（个体、群体）是什么？此生彼岸又是什么？

人与动物的不同，正存在于询问这一切的“是什么”和“为什么”之间。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们整个的对这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么的贫乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来宣叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比划，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

事实上，我们并没有创造音乐，而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐，用它来作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。

于是，在人们的观念中，音乐就是礼仪，礼仪就是音乐。摩罗歌的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义；马里的《生命之歌》叙说“轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命”。

这种对天、对地、对神、对生命的敬畏和崇拜的主题，在所有国家和民族的歌舞表演中都是一致的。然而，不同民族从不一样的角度和侧面来表达各自的认识和感受。一位来自马里的朋友告诉我说，正如《生命之歌》中所唱的，在他们的民族的观念中，轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了一代又一代的人的生命。在这类朴素的、也是蒙昧的观念下产生的歌舞被逐渐应用到了与生命、生活、生产相关联的任何方面。特别是在非洲，自然地理比较复杂，生产方式不是很发达，相比来说，生存的条件比较艰难，从而，人们创造了各类形式的歌舞来膜拜、描绘、叙述他们的生活故事。比如，埃及是一个沙漠王国，人们生活在96%的沙漠丘陵地带中，他们最渴望的就是水。每年的六月中起，河水开始上涨。对尼罗河畔的人们来说，水就是生命的救星、生活的希望。为此，埃及有欢庆的“河水泛滥节”。又例如，在摩洛哥的不少地区，马是他们生活的主要交通工具，因此，每年就有了锣鼓喧天的“赛马节”。金字塔是埃及古文明的象征，几乎成了这个国家的代名词。然而，金字塔不只是埃及有，非洲西部的塞内加尔也有“金字塔”。据说，这种由花生堆建而成的“金字塔”有二十多米高，五百多吨重，每一座都一样高矮大小。由于花生“金字塔”被盖上绿色帆布，人们把它们称为“绿色金字塔”。每逢花生丰收季节，男女老少前来欢庆这个节日，同时，在乐舞歌声中进行堆积“花生金字塔”的比赛。

歌舞在非洲不仅仅是一种娱乐活动，歌舞的功能是多方面的。其中，歌舞者的个人情感、思想与社会的交流作用是现代生活中的很重要的内容。恩凯蒂亚在其著作《非洲音乐》中这样叙述道，歌舞是一种社交上的、艺术上的表现手段。歌舞能借助于经过选择的动作、姿态和面部表情来表达个人的或社会性的思想或状况。通过歌舞，个人和社会团体能表露出他们对别人的敌意或合作友爱的精神所持的反应，能表示出他们对长辈的尊敬，或对曾向他们表达过良好祝愿的人们表示感激。

图 11　非洲歌舞



在《非洲神话故事》中记载着一位歌舞女神叫做巴斯特，她与太阳神有关，太阳神是她的父亲，她与孟斐斯卜塔之妻、那夫特姆，构成了一组三联神。作为布巴斯梯斯国王的保护神，巴斯特成为非洲埃及的伟神之一。巴斯特保护国王的统治，保护着国王的身体，保护着国王的江山和人们。在布巴斯梯斯，人们对她的崇拜登峰造极。同哈陶尔一样，她是快乐和音乐舞蹈的女神。她给人们带来了无限的快乐，使人们时时生活在快乐之中，还教会人们音乐和舞蹈，使人们的生活时时刻刻地充满着欢乐。她用手中的猫形装饰的铁摇鼓，为人们的歌唱和舞蹈打拍子，人们跟着她的拍子唱着动听的歌，跳着欢乐的舞。她也能保护人们的身体健康和生命安全，使人们免受传染病和恶灵之害。当恶灵来危害人们的生命安全时，巴斯特就用她手中有猫形装饰的铁摇鼓来驱赶恶灵。恶灵对她的铁摇鼓总是心惊胆寒，不敢靠近。在人们定期举行盛大的节庆时，布巴斯梯斯的人们总要来纪念这位猫首歌舞女神巴斯特，那是埃及最优雅的欢快的节日。成千上万的信徒从全国各地赶到布巴斯梯斯城，参加一年一度的盛大节庆。人们吹着笛子，敲着响板，跳着舞蹈，有的还乘船游行。人们都沉浸在一片快乐之中，讲着笑话，演着滑稽戏，妇女们站在岸上看热闹，呈现一片欢乐的景象。在预定的那一天，壮观的游行队伍穿街走巷，祝宴随之开始，这是全年中欢乐热情最高、饮酒最多的时候。

三、多元音乐文化传播与融合

1. Kora，传统和现代声音的传递者

另一件非常有特点的旋律性弹弦乐器叫“Kora”，读音为“科拉”，一种类似于竖琴与琉特琴（Harp-lute）的弹弦乐器，主要流行于曼丁哥语（Mandinka）地区，如冈比亚、塞内加尔，或西非洲其他地区如马里、几内亚等。科拉的共鸣箱很大，呈半球性，多为干瓜果壳制成，有一个长长的琴颈，共有 21 根琴弦，分为两组，一组 11 弦在左边，另一组 10 弦在右边。其音域非常宽广，从大字组的 C 到小字二组的 e，跨度为三个八度还有余，并且有四种调弦方式。过去科拉使用皮制琴弦，目前多为尼龙琴弦。演奏者以双手弹奏。科拉是非洲乐器中比较复杂的一种。记得在美国读书时，在“世界音乐文化”课上，我们常有听辨音乐的考试。我对声音的高低和色彩比较敏感，所以这类考试从来没有问题。有一位美国同学最怕这种考试，总是成绩不好。有一次，我们考试中正好有辨别科拉音乐的曲目。他怎么都分不出来。后来他来询问我如何对付考试。我告诉他，我用的是定位、比较和积累的方法。科拉，我觉得它的声音近似吉他，但和吉他相比，一方面它的声音较空旷，这是因为它的音列构成都是空弦，而且它的音域比较宽广；另一方面，音乐风格

上也不同。这样在我的声音记忆库中很容易就增添了新内容。还有，寻找音乐和声音的特征也是很重要。抓住特点后，无论是什么别的其他曲目，这种音乐风格和这件乐器的效果就会比较容易被捕捉到。那位同学借用了我的方法后，果然提高了辨听能力。

科拉一般为叙事歌唱伴奏，声音甜美，犹如竖琴。科拉伴奏下的歌曲内

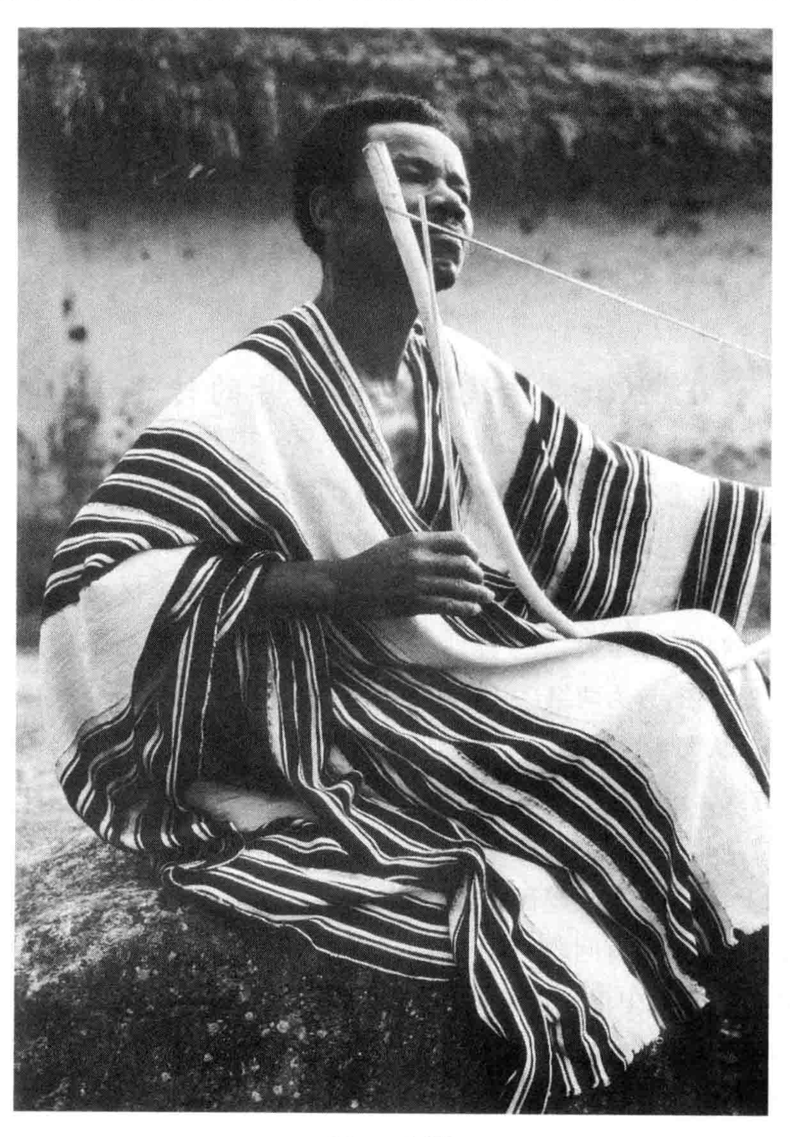


图 12 弓琴

容通常是即兴创作的，许多是用来表现丧事的哀悼感情。当然，也有一些演奏水平较好的专门独奏家，创作一些技术复杂的独奏作品。科拉演奏者叫做Kora Jali，可以是伴奏者，也可能其本身就是歌手。他（或她）独唱，同时弹奏，一组合唱人群为他演唱副歌。特别在马里、几内亚，科拉成为了舞蹈音乐的主要乐器，并且逐渐担任起流行音乐伴奏中的主要角色。

有一首由科拉伴奏的歌曲，曲名为《信本巴》。“信本巴”是一位非洲黑人的名字，他非常喜欢音乐，是一位音乐赞助人。他经常邀请许多音乐家一起演奏，欣赏他们的表演。这首歌是他最喜欢听的，歌词中说：“如果你想成为一个伟大的人，你必须吃好的食物，喝好酒，做好事，而且去见信本巴。”

非洲的弦乐器中还有一件很特别的，它就是弓琴（Musical Bow）。弓琴原来的作用就是弓，用于射箭狩猎。人们在欢庆狩猎丰收，唱歌跳舞时，发现通过弹拨弓弦可以发声，而且声音悦耳。不同长度的弓弦所产生的音高不一。于是，在这样的情形下，弓也加入了载歌载舞的行列，为歌唱而伴奏。当然，弓琴的声音比较小，不擅长出入大场面的欢庆活动，而在独自的吟唱、说唱中显得非常有魅力。演奏者一般用一根小棍，敲打弓弦震动发音，用嘴来接触琴弦震动的节点即泛音位置来产生音高。这真是一件实惠的东西，既可以作为乐器娱乐歌唱，也可以用于实用狩猎。

2. 非洲的木琴从印度尼西亚传去的吗？

节奏是非洲音乐最突出的特征，因此打击乐器在非洲音乐中得到了充分的发展。其中，旋律性打击乐器中最有代表性的是Xylophone，即我们统称的木琴。非洲的木琴几乎遍及所有地区，各地形状、尺寸、音域都有不同，从7个到25音键不等。大者靠支撑木桩，放置在地上演奏；小者以绳索套在人的脖子上演奏。中非的木琴上，每个音键都带有一个共鸣箱的空心的干葫芦，使得乐器发音动听、洪亮。而且，中非的木琴演奏者们常常聚集在一起合奏，在集市、广场和热闹的场所，经常可以见到三五成组的木琴表演。在南部非洲的东面，人们甚至将木琴组合成一定规模的乐队，少者六七架，多者十几



图 13　马林巴

架，大小不一的木琴一同演奏，可以想象，其情景是非常壮观的。

木琴并非是非洲特有的乐器。统称为木琴的乐器在世界各民族音乐中都有所见，我们在音乐厅舞台上也常见木琴。前文已经提到过，泰国有木琴叫“Ranat ek”，类似的竹琴叫做“Ranat thum”；在南美叫 Marimba“马林巴”；而在非洲类似的乐器称作为“马丁达”。这种具有全球性的木琴的起源在哪里呢？特别是非洲的木琴是否起源于本土呢？有这样一种说法，非洲的木琴源于东南亚的印度尼西亚。为什么呢？因为人们认为，非洲蒙古人种是古代从东南亚迁移来的，属于马来-波利尼西亚语系，他们一千年前从印度尼西亚来到了马

达加斯加岛，带来了金属铜锣类的复杂乐器，同时也带来了木琴这样的乐器。如果说，不是这些蒙古人种直接带来的，也是由于受到印度尼西亚高度文明的音乐传统的影响，木琴经由马达加斯加在非洲大陆得到了发展。我们虽然没有确凿证据说明非洲木琴与东南亚音乐传统之间的必然联系，但是，有一个现象是值得我们注意的。东南亚有一种竹制的弹拨乐器，同样形状的乐器也是马达加斯加的最有特点的乐器，叫做 Valiha(我将在后面专门讲述)。除了在马达加斯加和东南亚特别是越南、印度尼西亚有这种乐器外，别处没有发现过。这两者是不是由于历史的渊源，在音乐上也真的有"同血缘"联系呢？

3. 非洲乐器来到了中国，桑格的民歌成为了城市现代文化的产物

我在上海教授过一个来自刚果的留学生，他的名字叫姆文当卡，他对刚果布什民族的音乐有很好的研究，能唱许多布什民族的史诗和演奏他们的乐器 Lulanga"露朗伽"(八根弦的长方形的弹拨乐器)。随着中国音乐和文化学习的深入，音乐和文化的影响力发生了。他觉得非洲有着古老的历史、文化和传统，他们的史诗是那样地维系着黑人的生命和血液，那些故事和歌唱是那样地动听、感人，但是只有语言的传承而没有文字的记录，影响了他们的文化的力量、精神的信仰、意志的统一。相比之下，中国文字的魅力、力量是如此的强大，这种强大凝聚了五千年辉煌的文明和历史。他觉得有责任来改变自己文化的现状，从音乐做起，从乐器开始。他发现 Lulanga 由于工艺上的简陋，远不如中国乐器的调弦那么方便。因此，他主动要求乐器厂为他特制一架调弦改进了的 Lulanga。我请他给中国学生讲 Lulanga，讲布什人的音乐，并且开办了讲座，在电台向中国听众介绍刚果民族音乐。布什人的乐器改革了、变形了、不那么纯真了，但是它却在异国他乡的中国得到了传播。非洲的乐器来到了中国，民间音乐走进了音乐学院的课堂，黑人甜酸苦辣的历史在新一代的 Lulanga 上、新的社会环境里、新的文化接受者身上得到了

新的认同。这就是音乐文化的载体在变更,而音乐文化本身在继续。

在世界性的资本化、西方化的过程中,音乐在其中自觉或不自觉地承担了重要的媒介作用。传教士口中的经文歌、军队中的铜管乐队是殖民主义当年向各地输送西方音乐文化的重要途径。之后,不少西方音乐教育家为"发展"和"体系化"不同的民族传统音乐采取了各类措施,例如"规范"印度音乐的不规则节奏,调整泰国音乐的"平均倾向"的音阶音程关系,改善非洲鼓的"粗糙"音响,灌输欧洲音乐观念的唯美主义等。其中最普遍的现象就是在许多民族和国家的学校教育和音乐实践中推行、普及五线谱的记谱方式。

然而,事情总是辩证的,塞翁失马,安知非福。西方化、工业化和现代化对民族文化的原型的确产生许多消极的影响,但是积极的一面呢?它使得音乐文化的变更出现了更多的姿态。前面所提到的许多例子也都说明了这一点。就民间音乐现代化而言,它让许多乡村小调和歌手走向了城市、跨越了国界。比如,负有盛名的马里女歌唱家桑格拉在非洲被誉为是"明星中的明星"。除了有着一副明亮、优美的歌喉以外,桑格拉的成功是由于她突破传统的尝试而获得的。桑格拉出生在乡村,母亲在她幼年在摇篮中时就常给她唱民歌。母亲给了桑格拉一幅优美的嗓喉,而家乡给了桑格拉一肚子的民歌。聪明、开放、现代的桑格拉没有就此满足,她去了欧洲学习西方古典声乐。天生的生理条件、丰富的非洲传统音乐的营养、系统的西方声乐训练,加上演唱的伴奏音乐是一种综合性的音响结合——当地土著人的鼓配合电吉他演奏的奇特和声,桑格拉为自己开辟了一片独特的天地。她的演唱已经不是那种单纯的田野山寨歌喉,不是那种乡间民俗的主题,不是那种仅仅凭着热情来演奏的节奏音响,并且也不再是在家中、野外、村镇广场上的自娱或群体欢乐。它们完全是一种城市现代文化的产物,它们要求的是训练有素的嗓子,城市生活的流行内容,电声加上西方音乐的和声甚至复调,城市酒吧、音乐厅、大型娱乐场所中非常职业化的表演等。但是,一种文化的根基、历史的渊源、血缘的连接、肤色的认同、地域生态上的特定等,在那些歌唱中不同程度地向我们显现。就因为这些文化上的传承性和约定性,使我们依然能明确地

辨别出它们的民族特点。不会有人把这些音乐认作东方亚洲的歌声，也不会有人会去联想到它们是南美洲的音乐，当然也就更没有理由会去把它们与欧洲的什么旋律相连接。这也就是文化为我们各自的民族创造的特性。这类文化交叉和渗透的现象和例子很多。西方音乐手法和本民族音乐语言的结合，本地音乐形式加用其他民族的音乐因素而演变为另一种艺术表演方式，都是音乐文化继续中的一个重要趋向。

4. 马达加斯加岛屿上迷人的竹筒琴

我曾就读的华盛顿大学音乐学院有一个规定，每年都需要请一位国际著名的音乐家或音乐学者来学校讲学，为期为半年或一年。前文已经提到，1991年，学校请了一位伊朗的波斯音乐家；1993年请来的是活跃在美国的柬埔寨音乐学者萨孟塞；1994年春天，著名的阿拉伯歌唱家努斯拉塔·法泰·澳利·坎被邀请到学校讲学。1992年，学校请的是一位著名的马达加斯加音乐家兰达菲桑·希尔维斯特尔(Randafison Sylvester)。希尔维斯特尔1928年出生于马达加斯加东海岸，1960年赴意大利学习音乐和乐器制作学，之后，一直活跃于欧洲音乐舞台，曾在威尔士音乐节中获得大奖，现任马达加斯加首都文化博物馆馆长。我随希尔维斯特尔学了一年的马达加斯加音乐，学得不错，希尔维斯特尔对我很欣赏。一年学期结束时，他非常慎重地送我一件珍贵礼物。这段有意义的经历，不仅使我对马达加斯加音乐产生了兴趣，而且还产生了一定的感情。所以，在这里向读者介绍我在学习马达加斯加音乐过程中的体验和经历。

希尔维斯特尔送我的珍贵礼物是一件乐器。如果大家听了这件乐器演奏的乐曲，一定会喜欢它迷人的音色和旋律，但判断它是一件什么样的乐器可能会有困难。因为它听上去很像琵琶或吉他。声音虽有一点相似，但乐器的形制却是完全不同。这是马达加斯加乐器，叫“瓦利哈”(Valiha)，根据它的材料、形状和演奏方式，我们可以称它为竹筒琴。这件乐器是马达加斯加最有代表性的乐器。

马达加斯加是一个大岛国，排在格陵兰、新几内亚、加里曼丹（即婆罗洲）之后列为世界第四大岛，它比许多欧洲国家还要大。这块岛屿的地理形状非常像人的左脚掌。和别的民族和国家一样，音乐是马达加斯加人生活中的非常重要的内容，人们以演奏音乐来表达他们的喜悦、悲哀、欢乐和忧愁。

前面提及的“瓦利哈”竹筒琴的身躯即共鸣箱是用竹子做的，一方面因为马达加斯加出产大量的竹子，竹子成为了当地的主要原材料，另一方面是因为瓦利哈琴制作结构、演奏方法、声音效果都很特殊，所以，它成为了马达加斯音乐文化中最有代表性的乐器。瓦利哈琴大约长 1.4 米左右，类似搪瓷茶杯那样粗。一般的“瓦利哈”琴为 13 根琴弦，按照琴的大小，琴弦可以增减。这些琴弦的头尾被固定在竹筒的两端，围绕竹筒一圈，按照音的高低，琴弦被一块块很小的竹段分隔得长短不一。这些小块的竹段，在音乐上我们称为琴马，因为琴弦是架在上面的，有点像骑马。有时人们也称琴马为“桥”，说起来也有一点道理，因为，许多琴马的形状的确也是很像桥。竹筒琴是以双手抱着琴筒演奏的，所以，琴弦的安排也和别的乐器不一样。不像大多数的乐器那样将琴弦按照音阶顺序排列，瓦利哈琴最低的音也就是最长的弦是在中间，然后左右排列，有点像拇指钢琴的琴键安置。演奏的方法也很有意思，不同的手指分别弹拨特定的琴弦，像小提琴演奏一样，根据不同的音高，设有 1 把位、2 把位等，很有一点道理。在瓦利哈琴上，不仅能够流利快速地弹奏单音旋律，而且还可以弹奏双音以及和弦，因此，演奏技巧还是很复杂的。也因此，瓦利哈琴的音乐风格、音响效果丰富多彩。

由于我的努力，瓦利哈琴学得好，希尔维斯特尔在学年结束离开华盛顿大学时，送了我三件礼物：第一件礼物是一架他自己制作的“瓦利哈”琴。从 1992 年以后，我曾闯南走北，舍去了大量“身外之物”，带回国的东西都是我觉得的“珍品”，其中就包括希尔维斯特尔送我的礼物。这架瓦利哈琴如今安放在我的个人乐器陈列馆中。第二件礼物是一盒他为我录制的瓦利哈琴音乐带和一盘他在美国录制的 CD 唱片。最后一件是希尔维斯特尔将他上课的讲义即马达加斯加音乐资料留给了我。我非常激动和感谢。他说，我是在



图 14　瓦利哈

美国他所教过的最好的外国学生，希望我能继续保持练习，有机会将瓦利哈琴和马达加斯加的音乐介绍给中国朋友。现在，我是一半惭愧、一半高兴。惭愧的是我没有能继续保持练习瓦利哈琴，而高兴的是我有了机会把从这位马达加斯加音乐家那里学到的知识和经历与读者们一起分享，将丰富多彩、优美动听的世界各民族的音乐和文化介绍给热爱音乐的同仁们。

5. 非洲现代之声中的"革新"和"革命"

音乐文化的变迁是一种很复杂的现象。前面曾给大家介绍过一个非洲乡民演唱欧美歌曲《新年好》的故事。根据我国著名音乐学家钱仁康先生的考查，《新年好》原来是美国民歌《可爱的克里门泰因》。这首美国民歌重新填词之后，曾成为我国近代历史上的"学堂乐歌"《春晓》和《贫女》，而再度被填词的《新年好》现在几乎成了世界性家喻户晓的歌曲。读者们也一定知道风

靡世界的“甲壳虫”歌唱组，他们的演唱成为了摇滚歌唱的标本。然而，“甲壳虫”音乐是怎么样产生和受了什么样的影响的呢？事实上，“甲壳虫”也是文化变迁中的一个产物，它是在很大程度上受了印度音乐文化和非洲紫羚羊鼓乐的影响。

非洲现代音乐中也大量地存在着这种现象，人们可以听到拉丁美洲狂欢音乐中的节奏和音响被借用到了非洲歌唱之中。例如，在我的世界音乐音像库中，有一首作品是塞内加尔的歌手借用了古巴舞蹈音乐撒拉沙的因素来演唱的塞内加尔歌曲。这类文化综合与变迁的例子很多。有一首摩洛哥歌曲《宽松的爵士》，我们可以在其中清晰地听到美国爵士的韵味。非常有趣，黑人由于殖民主义来到了新大陆，在那里他们在继承自己的传统中创造了新的艺术形式，产生了代表美国文化的爵士音乐。现在，爵士音乐又返回到了非洲。在非洲，人们又将其作为自己的文化继承下去。从以上一些例子，我们看到了文化的变迁是在不同轨道上进行和发生的。总结来看，一类是受西方音乐文化的影响，另一类是受非西方的其他文化的影响，再一类是本地文化自身的发展和变化。这三种类型发生在我们叙述的非洲音乐文化之中。然而，事实上，它们不只是非洲音乐文化中的独特现象，而是全世界范围内的音乐文化现象。

人类社会的历史发展过程也就是文化变迁的过程。对于历史发展和文化变迁的复杂问题，有史以来多少学者提出过许多的理论和设想。在早些年的时候，达尔文的生物进化论提出后，在学术界引起了极大的关注。在人文学科中也运用了达尔文的生物进化的思想来解释人类社会发展过程、发展规律和发展趋势。这类学者把达尔文提出的生物进化中的生态环境选择、自然淘汰、渐变到质变、低级到高级，以及最根本的理论基础生存竞争、弱肉强食与人类社会发展中的现象来同等对待，以致将经济上强盛的民族消灭弱小民族变得合理化。这是非常危险的思想。尽管这种社会达尔文主义已经不再被提倡，但是，在平日的言谈和生活中，类似社会达尔文主义的语言依然在使用中。比如，“原始”民族、“低级”人种等。人类的文明已经发展到今天，我们应该认识到，尽管由于地理和生存条件的差别，各民族和社会在经济上的发展水平不是

平衡的，但是，不仅作为人来说，世界各个民族、人种和各种肤色都是平等的，而且，在文化上，各个国家、民族和地区的文化也都是平等和有价值的。

那么，在这种文化相对主义的思想下，我们又怎么样来看待在非洲的流行歌曲的现象？例如，一首是塞内加尔的流行歌曲，另一首是卢旺达的从民间音乐中受启发的通俗歌曲。这两首歌曲也都属于前面我们已经叙述过的那些类型。在理论上，这类文化变迁的音乐，我们可以视之为一种革新式的风格，因为，它们的文化基础依然是本民族的，语言和歌唱的内容也都是本民族的，只是在乐器的借用上、演唱的方法上、歌唱和伴奏的关系上等作了发展。不像前面提到的"甲壳虫"音乐，它尽管是受到东方印度音乐、非洲土著鼓乐的启发，但是，本质上它是革命性的，它完全是在一种文化中产生了另外一种音乐的形式。这些音乐文化上的"革新"型和"革命"型的现象已经成为了当今音乐舞台上的重要潮流。

在讲到非洲现代之声和音乐文化变迁问题时，我必须向大家讲一讲非洲的"韭韭"(Juju)音乐。"韭韭"是尼日利亚的工人阶层的音乐，现在已经发展成为了国际性的流行音乐。之所以"韭韭"能从尼日利亚拉加斯地区的工人阶层音乐发展成为国际性的流行音乐，其中一个重要的原因是由于二次世界大战之后扩音器的使用，这使得这种传统的地方音乐越来越现代化。继而，电声吉他也被加入演奏。但是，一种被称为"瑶卢巴"的传统打击乐器却始终保持在"韭韭"音乐之中。虽然，"韭韭"音乐中也使用和声，但是，它依然主要采用交叉重叠的旋律进行方式，保持了它原有的基本特点。所以，"韭韭"音乐也就是一种典型的音乐文化变迁中的"革新"型的形式。如果有机会，建议大家一定去聆听一下"韭韭"音乐的创始人戴罗(Dairo)的演唱。

6. 非洲情结为古典音乐创作唤起了灵感

殖民文化以及非洲地理、风俗的特殊性，唤起了许多作曲家的非洲情结。翻开西方古典音乐的历史，我们在大量的音乐作品中都能听到有关非洲的内容，其中以歌剧的形式为最多。

德国作曲家梅耶贝尔出生在一个犹太银行家的家庭,自幼学习钢琴,受业于克莱曼蒂,后来师从福格莱尔。1811 年开始从事歌剧创作,1815 年去了意大利的威尼斯,求教于罗西尼,并且模仿罗西尼的风格创作歌剧。1826 年移居法国巴黎,1831 年演出歌剧《恶魔罗勃》并获得巨大成功。1842 年应国王威廉四世之聘,前往德国柏林任音乐总监,同时上演自己的歌剧。梅耶贝尔一生创作了歌剧 17 部,其中以非洲为题材写下的有两部。1824 年创作了两幕歌剧《十字军战士在埃及》,另一部歌剧《非洲女》创作历时达 20 年之久,遗憾的是 1864 年他去世时只留下了未完成的遗稿。

《非洲女》为五幕歌剧。梅耶贝尔去世的第二年即 1865 年,这部未完成的歌剧被搬上了巴黎舞台。歌剧的脚本为法国剧作家斯克里布(1791—1861)之作。大致内容为,葡萄牙著名航海家达·伽马率船队取道好望角寻求通往印度的新航线,然而,伽马一行多年未归。因此,与其订婚了的伊内兹以为伽马遇难,她父亲将其许配给了大臣佩德罗。没有多久,伽马返回家园,还带回来了被他救起的一个非洲女酋长塞莉卡和另一名男仆。故事在爱情和权力之间展开,大臣佩德罗将伽马投入狱中,欲获得航行资料自己出海;另一面,伽马在狱中受到非洲女酋长塞莉卡的服侍和暗恋,而伊内兹为了使伽马获释出狱同意嫁给佩德罗。佩德罗带领众人出海,在航海中不听出狱后赶来的伽马的劝告,结果遭受非洲土著人的袭击。即时,塞莉卡恢复非洲部落酋长地位,当土著民众要杀伽马时,塞莉卡宣布"他是我的丈夫"。然而,当即将与伽马成婚的塞莉卡得知伽马依然爱恋伊内兹时,将二人放送回国,自己却闻毒树之气含心中悲痛而死。该作品在 19 世纪曾风靡一时。

英国现代作曲家科尔里奇·泰勒也直接以非洲为名,创作过《非洲曲调交响变奏曲》。非洲内容中,埃及一直是作曲家创作的热门主题。最早撰写埃及主题的是亨德尔,他于 1724 年创作了三幕歌剧《尤利乌斯·恺撒在埃及》,剧情叙述了恺撒和埃及女王克娄巴特拉的关系。之后,著名意大利作曲家罗西尼曾于 1818 年创作了三幕歌剧《摩西在埃及》。接下来,法国作曲家吕吉尼于 1875 年创作了芭蕾舞剧《埃及芭蕾》。

20 世纪中,埃及主题的作品也不少,里查·施特劳斯也曾以埃及为题材

创作了三幕歌剧《埃及的海伦》,1928 年在德累斯顿上演。该剧根据奥地利作家霍夫曼斯塔尔的脚本而作,内容大致为,特洛伊王子帕里斯诱拐希腊斯巴达国王墨涅拉俄斯的美貌王后海伦,由此引发了持续 10 年之久的特洛伊战争,最后特洛伊战败。在返回埃及的途中,国王墨涅拉俄斯曾一度欲杀海伦,被巫女忘事之药制止。最后,两人真诚相待、和好如初。

意大利作曲家莱斯庇基曾以埃及为主题,创作了独幕歌剧《埃及的玛丽》。1932 年初演于纽约,剧情大致为:埃及姑娘玛丽愿以委身为代价,求一名水手带她随船航行前往圣地耶路撒冷。玛丽到达圣地,但僧侣嫌其放荡,拒绝她进入圣殿。玛丽从此漂泊天涯,无家可归,年老的玛丽最后因饥寒交迫,死于荒野。

《摩西与亚伦》是勋伯格根据《圣经·旧约·出埃及记》为剧情,自己撰写脚本所作的三幕歌剧,1957 年在苏黎世被搬上了舞台。内容情节描述了摩西奉上帝意旨与兄弟亚伦出使埃及向希伯来人布道的经历。歌剧《摩西与亚伦》为包括叙述者、六名独唱者、说白合唱团、歌唱合唱团、大编制的管弦乐团而作,勋伯格于 1930 年开始创作,1932 年完成了两幕。作者逝世时,该剧没有完稿,留下第三幕少数草稿。但由于第一、二幕很完整,所以如今也将该剧视为完成作品。还有英国现代作曲家塔文纳作有五幕音乐舞蹈史诗《圣母玛丽亚在埃及》。

美国现代作曲家阿尔吉托 1927 年生于纽约,毕业于伊斯曼——罗彻斯特音乐学校,他创办了明尼苏达歌剧院,为该歌剧院创作了一批轻歌剧,其中较著名的有《安吉莱斯的假面舞会》和另一首非洲题材的《来自摩洛哥的明信片》。后者创作于 1971 年。在此之前,他曾根据作家阿内利以非洲阿尔及利亚的首都阿尔及尔为内容撰写的脚本,创作了两幕歌剧《意大利姑娘在阿尔及尔》。这部歌剧于 1813 年在威尼斯上演,作品情节为意大利人林多罗在阿尔及尔王宫中做侍卫,当妻子伊萨贝拉探望丈夫进入王宫后,国王爱上了伊萨贝拉。为了摆脱国王的纠缠,林多罗与同伴共谋计策,夫妻乘国王不备,逃出王宫。

作曲家圣-桑以非洲为题材创作过三部作品。第一部是《阿尔及利亚组曲》,作于 1880 年,作品开篇就注有“阿尔及利亚之行的航海绘画式印象”的

文字。组曲有四个部分：1)《前奏曲》，极快的快板，“阿尔及利亚的街道”；2)《摩尔式狂想曲》，不太快的小快板，表现了“摩尔人民歌”的异国情调旋律；3)《黄昏的随想》，有如小行板的小快板，“阿尔及利亚郊外的黄昏”；4)《法国军队》，进行曲。10年之后，圣-桑于1891年冬天外出旅行，途经开罗，当地风土人情给了他极其深刻的印象。由此，他直接以非洲为名创作了第二部作品，即钢琴与乐队幻想曲《阿非利加》(即Africa，非洲)。作品描述了在非洲乡村宗教晚会中，人们载歌载舞、敲锣击鼓、热情欢快的场面。数年后，作曲家写下了非洲题材的第三部作品。他根据游历埃及尼罗河东岸的卢克索城的印象，于1896年创作了《埃及协奏曲》，也即《第五钢琴曲》，其中第二乐章着重描绘了这次游历的印象。

欧洲篇

欧洲是一个简称，全名为“欧罗巴”，也就是英文 Europe 的译音，在我们亚洲的西面。所以自古以来，我们称欧洲为西方，就如同欧洲人称我们亚洲为东方一样。欧洲地方不大，但是人口密度却是全世界最大的。也因此，民族多、语言复杂。目前世界上大部分重要的语种都在欧洲，例如英语、法语、德语、意大利语、西班牙语、俄语等。当然，这种现象主要是欧洲经济和文化以及当年的殖民文化对世界的影响所产生的结果。

讲到欧洲音乐，读者们的直接反映是什么呢？大多数人可能会立刻想到莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》、贝多芬的《命运交响曲》、舒伯特的《小夜曲》、柴可夫斯基的《天鹅湖》等。当然，这完全是对的。从地理位置上来讲，欧洲许多国家和民族中都产生了世界一流的音乐家，例如奥地利作曲家海顿、莫扎特、舒伯特，德国作曲家亨德尔、巴赫、贝多芬、勃拉姆斯，后三人的名字都

以"B"开始，所以被称为"伟大的三 B 作曲家"，著名德奥作曲家还有瓦格纳、马勒等，法国作曲家柏辽兹、德彪西、拉威尔、圣-桑、比才，英国作曲家埃尔加，意大利作曲家罗西尼、普契尼，波兰作曲家肖邦，芬兰作曲家西贝柳斯，挪威作曲家格里格，匈牙利作曲家李斯特、巴托克、柯达伊，捷克作曲家德沃夏克、斯美唐纳，俄罗斯作曲家柴科夫斯基、格林卡、里姆斯基-科萨科夫、普罗柯菲耶夫、肖斯塔科维奇，等等。这些都是我们大家所熟悉的，也是欧洲音乐文化中的精髓。那么，这些伟大作曲家的音乐文化的源泉在哪里呢？除了这些精髓性的、经典性的音乐文化之外，欧洲这么大块土地上还有一些什么呢？

我将和大家一起来看一看，欧洲城市音乐厅以外的那些与人们生活、爱情、生死以及宗教信念有密切关系的音调和旋律。我们先从爱尔兰的音乐讲起。

一、欧洲民间音乐土壤

1. 爱尔兰风笛中的“哀歌”

如果聆听爱尔兰的音乐，读者们会有什么样的感受？相信大家一定和我一样，觉得爱尔兰的音乐其风格在总体上多为忧伤、凄凉。每当聆听爱尔兰的音乐，我总会想到印度诗人泰戈尔《颂歌集》中的一首诗：

离别的悲愁弥漫着整个宇宙，
在无际的天空产生无数的情景。
就是这里别的悲愁彻夜静默地凝望星辰。
由闪烁的星辰，
变成多雨七月的黑暗中那萧萧树叶间的抒情诗。

这是诗歌中的一段，尽管泰戈尔描写的是印度风情，但是那种意境和我们聆听爱尔兰的音乐所给予的感受是相似的。爱尔兰乐器中有一种叫做Low Whistle，可以称它为“低音笛”。这是一件非常有特点的乐器，特别擅长表现忧伤、凄凉的曲调，它与另一件爱尔兰乐器“风笛”的声音非常相似。讲

到爱尔兰和爱尔兰风笛，我想到在美国与之有关的一些经历。

美国是一个移民国家，但是来到这块新大陆开垦的移民们却永远与自己的故土和文化有着千丝万缕的联系。可以说，在移民国家中，没有一个像美国这个国家里的人们那样念念不忘他们的根源的。19 世纪来自欧洲的各移民团体，直到如今 21 世纪，依然对家乡具有强烈的思念情怀。他们后来在美国的经历，在美国的生活和政治中的地位并没有改变他们所具有的移民特征。每一个移民团体，诸如爱尔兰人以及其他国家的人，都保持着自己的生活传统和文化特性。

爱尔兰人曾经大量地移民来到美国，这是因为爱尔兰贫穷。多灾多难的历史、贫瘠的自然地理状况、苦难的生活条件，使得爱尔兰人更注重于心灵的倾诉，注重于精神的寄托。他们将感情的忧伤和悲哀化为了旋律，将内心的茫然和空寂化为了音符。这就是为什么爱尔兰的歌曲总是那么动听、迷人，是因为那里面有太多的茫然和空寂、忧伤和悲哀。爱尔兰的民间小提琴的弓弦是颤抖的，爱尔兰风笛的气流是伤感的，爱尔兰竖琴的弦丝是揪心万分的。

在这里，我讲一段有关爱尔兰风笛的插曲。1996 年夏季的一天，我在西雅图准备年底的博士考试。突然消防车的警报声四起，似乎是东南西北、四面八方全是警报声，消防车一辆接一辆地朝着市中心方向开去。到了收看晚间新闻时才知道，市区中国城里的一个仓库失火。一般诸如失火等民事都是作为最后的新闻节目播放的，然而，那天却是西雅图电视台的头条报道。失火中发生了什么？由于仓库中安放了易爆物品，消防队员在灭火时，仓库突然爆炸，当场炸死了四位消防队员。这是美国消防史上从未有过的惨情。当晚的新闻报道中，以克林顿总统为首的国家、华盛顿州和西雅图市的官员们纷纷发表讲话，对死者致哀，并且宣布了为死者举行追悼仪式的时间。几天后，追悼仪式在市中心举行，全城哀悼，在举行仪式的那段时间里，停止市区的一切活动。致哀的人群排成一个长长的队伍走在街道上，最前面是一个庞大的乐队，奏着音乐。这是一个什么样的乐队？奏的是什么样的音乐？我想没有人能猜得到。当时，我在街道旁边观看，当看到乐队和听到他们的演奏时，我万分感动。这是一个不少于一百个人的乐队，一律男子，人人身着爱尔

兰民间服装，头戴类似欧洲军帽的帽子，上身是民间上装，下身是爱尔兰风俗的花格子裙子。每一位乐手都手持着风笛，一百多架风笛齐声演奏着一首在欧美很流行的爱尔兰“哀歌”。那种悲泣、哀伤的气氛不仅打动人心，简直是震撼灵魂。怎么也忘不了那样的场面、那样的音响、那样的悲哀情景。那种感觉一直保留到现在。这是爱尔兰音乐动人之处和风笛魅力的一个真实写照。

爱尔兰的 Bagpipe 翻译成中文的风笛，从字面上好像看不出有什么联

图 15 风笛(洛秦摄)



系。有没有道理呢？还是很有点道理的。细心的读者在观看电影《泰坦尼克号》时会注意到，风笛有一个气袋，所以是Bag，这个气袋是羊皮制成的，因为爱尔兰的畜牧业主要是羊。演奏者一直往这个夹在其腋下的气袋里充气，通过气袋中的气流传送到风笛上的管子里。因为有管子，所以是Pipe。有些风笛只有一根管子，有些可以是两根，这些管子可以是双簧，也可能是单簧，如同双簧管或单簧管，气流使得管子中的簧片振动而发声。这一根或两根管子上面有一些音位孔，如同其他吹奏乐器一样，演奏者通过这些音位孔的不同音高来演奏音乐。因此，这(些)管子可称为旋律管。同时，风笛上还有一些别的管子，一管一音，为伴奏管，发出和声性的持续音。所以，风笛音乐听上去谐和、丰满。也由于风笛擅长于演奏短小的装饰音，在音乐作品中，风笛的音响常常被用来描绘田园风味。然而，当风笛演奏抒情、忧伤的曲调时，那种凄凉和悲伤的效果我想是其他任何乐器都难以与之相比的。

爱尔兰的另一件有名的乐器是竖琴。竖琴的声音是非常优美的，人皆喜爱。竖琴的历史极为久远，在巴比伦时代就有竖琴的记载。我们现在还能看到制作于公元前1250年的埃及木制五弦竖琴的出土实物。中国古代也有类似竖琴的乐器，当然不叫竖琴，而是称箜篌。箜篌有两种，一种是卧箜篌，似琴瑟筝之类；另一种是竖箜篌，似竖琴。《隋书·音乐志》载“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域”，《通典》也说“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之，体曲而长，22弦，竖抱于怀中，用两手齐奏”。汉唐时期箜篌非常流行，明代后逐渐失传。根据记载和图像，箜篌形状与今天的竖琴很相似，演奏的方式也类同。世界上许多民族有类似竖琴的乐器，前文中提到的Kora也属于竖琴类。目前最常见的竖琴有两类，一种是管弦乐队中使用的竖琴，有七个踏板，可以有多种变调；另一种是爱尔兰竖琴，体积略小，相对要简单。竖琴是爱尔兰人喜爱的乐器，许多动听的歌曲都用竖琴来伴奏演唱。

有一年，我来到芝加哥市区最繁华的卢普区，那里正在庆贺热闹的街节。我看见街道上摆满了各种小吃点心铺和服饰艺术品摊位，还见到了几位街头

画家和即兴舞蹈家，也见到了不少演奏演唱。走到一个耳环首饰铺前，我突然发现里面有一架竖琴。好奇地问女主人，怎么会有一架竖琴在这里。她笑着说，琴是她的。我顿时兴奋了，想请她演奏一曲。可是，因为街上奏乐的大音箱太响，没法弹。她指着摊位上出售的音乐带说，这些是她的演奏。旁边有耳机，我听了几首。演奏得非常好，音乐也很动听。我立即买了一盒。然后，我问她是不是爱尔兰人。她很惊讶我怎么会知道。我对她说，是她的音乐和爱尔兰式样的竖琴告诉我的。

在与竖琴的主人辛迪的交谈中知道，她是来自爱尔兰的移民。移居美国之前，辛迪和丈夫都是专业乐团的音乐家，女儿也唱得一手好歌。像众多的移民一样，来美国是寻求他们的“美国梦”。辛迪说，这块新大陆的确给予了他们一家新生活，但是，这个新生活是以得到什么就必定会失去什么的道理组成的。辛迪不能再在音乐会舞台上演奏竖琴，但又不能没有竖琴来陪伴她的生活。像这样小摊经营之余还有机会弹奏音乐是目前唯一的选择。但是辛迪没有抱怨生活的艰难，她从不后悔自己的选择。我突然有一种认识，觉得富裕豪华的生活固然荣耀，但不是美的。美的生活似乎是由那么一点点苦涩、顽强和带有希望的满足所构成的。爱尔兰音乐之所以优美就是因为它的音符所述说的话语中总有些忧伤，这种忧伤是不会让你落泪的，可是，很是缠绕着人心并很难让你不去想它。因为每一首曲子叙述的都是一个故事。比如，电影《泰坦尼克号》主题歌《我的心永无止境》就是爱尔兰风格的音乐，风笛旋律的前奏给予听众的就是那种优美加哀怨的感受，留给人们的是那永恒的故事。辛迪的竖琴音带也是同样的，她的音乐叙说就是千百万人生故事中的一个。

我买了一盘辛迪自己创作和演奏的竖琴音乐带《激动人心》（*The Stirring*）。其中有一首叫做 *Coming Home*，即《回家》。对于大多数人来说，我们都有家。不论是自己的简单小家庭，还是由许多亲属关联而构成的大家庭，而我们每一个人对“家”的感受和认识却是不尽相同的。家，首先是由血缘或婚姻而建立的，那里是我们生命的一部分，我们生活的重要内容；家，也可以是实实在在的、物质的、有形的，由层楼的高低、平方米的大小、家具的多

少组成;家,对于我们中的许多人来说是感情、理想和希望的凝聚;也许,对于有一些人,家可能只是一个形式或称谓,因为在那里什么寄托、关联都没有。然而,家,对于生活在异乡他国的人来说,却是意味着太复杂、太敏感、太富有感情的色彩,也可能这个家是那么的遥远,距离所产生的特殊感情使得思念之情上升为一种理念,从而变得更为抽象。

这就是为什么辛迪称"回家"为"coming home" 而不是"going home"。辛迪移民到了美国,在这块新大陆上建立了新的生活。然而,异国他乡的感



图 16　辛迪及其竖琴(洛秦摄)

觉总也挥之不去，不论是自觉还是不自觉地，在她的灵魂深处，辛迪将那遥远的故乡——爱尔兰看作自己永恒的家。辛迪始终与家乡爱尔兰的竖琴为伴，只有在那根根琴弦声中才有了“家”的感觉。

乐曲的主题如潺潺流水，连绵不断。一个乐句接着另一乐句，每一个新的乐句开始的音恰好就是前一句结束的音，因此句句相连构成的“同头异尾”的句法关系，非常恰当地反映了辛迪对“家”所具有的双重复杂感情。这个“家”的主题在整部作品中反复出现，挥之不去。虽然辛迪在美国有了新家，但是这个新家只是那个永恒的故乡在最大程度上的浓缩。爱尔兰的“家”是永恒的，那里永远是故乡和“根”。可是那个“家”不仅太遥远和抽象，而且也已经失去了血缘的联系和物质的实体，所以“going home” 对于辛迪并没有多大的现实意义。因此，在我看来，“coming home”的回家是辛迪站在人生总结的总体意义上的理解，是一种文化和民族感情上的归属。听那旋律是那样的凄婉、缠绵，那是一种文化感情中的宿命和无奈之声。乐曲中间部分有一段小小游离式的“高潮”，那是一种似有千言万语要向人倾诉而最终不得不由“宣叙”转为“叹息”的语调。

这首缠绵悱恻的乐曲宛如西子湖中缀以睡莲的水面那样平实而朴素，即使多情的风用她那温柔的手从水面上轻轻拂过，你也无法觉察到涟漪下湖水中的那颗不平静的心。这是一种寓激动于平静、寓渴望于安宁、寓热切于欣慰的妙不可言的情感。标题在这里不是那么重要，似乎只是缩减成了一个符号，重要的是旋律中透析出的那种人性、那种爱。我觉得，在这里，乐曲的标题“coming home”是对“回家”最好的诠释。因为一个人无论是多么伟大或渺小，当他处于“回光返照”的那一瞬间，都会有一种“我终于回家了”的觉悟，那是人生轮回交替时的一个必需的解码。

音乐带 *The Stirring* 中还有一首是辛迪女儿演唱的爱尔兰民歌，辛迪用竖琴伴奏。歌曲叫做《你不想买我心爱的薰衣草吗?》，歌词大意是这样的：

你不想买我心爱的薰衣草吗?

只花一分钱，你就可以拥有 16 支正开着花朵的薰衣草。

只要你买过一次，你就会买第二次；
薰衣草能让你的衣裳甜香和光耀。
来吧！所有的女士们，可不要来晚了；
我的薰衣草采自米乔安，一天只摘一遭。
有些花儿大，有些花儿小，
请将它们扎在一起，大小不均才显俏。
就在今早黎明刚刚拂晓，
我在山谷采集了这些心爱的开着花朵的薰衣草。
现在闻一闻你的衣裳和手帕，
薰衣草的香甜将保留一个月都不掉。
你不想买我心爱的薰衣草吗？
只花一分钱，你就可以拥有16支正开着花朵的薰衣草。

我聆听过的爱尔兰歌曲大多不仅曲调伤感，而且歌词内容也体现忧伤情绪。肯特大学“世界音乐中心”的中国乐队里有一位二胡手，是戏剧学院表演系的学生，名字叫丽娜。丽娜的爷爷曾经作为传教士来过中国，她从小听了不少中国的事，所以，很希望从音乐中来体验一下想象中的中国。当她毕业离开中国乐队时，为了感谢我对她的帮助，送我一盘音乐带作为纪念。这是一个爱尔兰音乐专辑，其中一首歌叫做《不知道今夜什么将留住我真正的爱》。歌词大意是：

不知道今夜什么将留住我真正的爱
不知道什么能使我的眼睛不往他身上看
他不知道我的一片心意和痛楚
但我知道今夜他将不会来和我在一块
哦！爱是否能让你为我前来？
爱已使我无法等待
我早已将我甜美的心愿珍藏在心里

我害怕，你是否会前来告诉我
你将不能有这样的爱。

在中国还曾流传过两首爱尔兰民歌，一首是《夏日里最后的玫瑰》(*The Last Rose of Summer*)。我依然记得译配的中国歌词：夏日里最后的玫瑰，独自幽然开放，它那些可爱的姐妹早已不在枝头上，也没有一朵蓓蕾，终日陪伴在它身旁，去映照它的红晕，一同叹息忧伤。另一首是《伦敦德里小调》(*Londonderry Air*)。中文歌词不记得了，但是旋律至今不忘。因为从小学小提琴的时候，在《霍曼》小提琴教材中就有这首曲调。去美国留学后，看到了它的英文歌词，第一段的内容大概是这样的：

Would God I were the tender apple blossom,
That floats and falls from off the twisted bough,
To lie and faint within your silken bosom,
As that does now! Or would I were a little burnish apple,
For you to pluck me,
Gliding by so cold,
While sun and shade your robe of lawn will dapple,
Your robe of lawn and your hair's spun gold.

我在美国西雅图也曾遇见过几位小小爱尔兰音乐家。有一天我在西雅图“公众集市中心”中听到小提琴声，凭着职业的敏感，我知道那是出自儿童之手的琴声，还不止一架琴。我赶过去看，果然是这样，而且是兄妹三人，正在演奏一首爱尔兰民歌。有意思的是，三人在重复刚演奏完的旋律后，开始了重奏。三人各演奏自己的声部：长子拉旋律，次女拉中声部的伴奏音型，小女拉低音和声的骨干音。效果还相当不错。一曲完后，在场的听众们纷纷鼓掌，长子和次女继续演奏，小女来到了一位中年女子身旁。我猜想这一定是他们的母亲了。于是，我便上前去交谈。从交谈中了解到，这位母亲叫娜

拉,拉琴的三个小琴手都是她的孩子,长子叫爱伦,次女叫辛蒂,小女叫丽娜。从小他们跟随外公学拉小提琴。

“他们的外公是职业音乐家吗?”我问。

“不是,只是一个乡村乐手。不过,大家都称他为音乐家。他很得意大家给他的‘头衔’,因为他非常喜欢音乐,尤其是小提琴。年轻时,他还自己制作小提琴。”娜拉答道。

“外公想让他的外孙们成为职业小提琴演奏员吗?”我又问道。

“父亲没有明确说过这个意思。他只是常对外孙们说,希望你们将来像我那样,大家也都叫你们‘音乐家’。” 娜拉带着微笑告诉我。

当我和娜拉女士交谈时,兄妹俩正在演奏一首《加伏特舞曲》。我好奇地又问娜拉女士:“这首曲子也是他们的外公教的吗?”娜拉说:“哪里! 这是学校老师教的。”我很清楚,小提琴的演奏有“两个世界”。《加伏特舞曲》之类属于欧洲的古典音乐。换一句话说,师从于古典音乐的小提琴演奏,必须学习大量练习曲和《加伏特舞曲》之类的经典小曲,但是,从来不拉民间曲调。相反,另一个“世界”的小提琴手们从不在乎什么练习曲,他们演奏的都是自己喜欢的民歌、民间音调。这种情况下,小提琴叫 Fiddle 了,当然,演奏的方法也有所不同。现在有趣的是,这三位小小街头音乐家把原来“水”“火”不融的两个世界融合了。

在和娜拉女士交换通讯地址时,我才知道,他们并不住在西雅图,而是住在离西雅图有相当远距离的一个叫安纽克劳的小城镇上。我问娜拉,她是否常带孩子们到这里来演奏。她说,他们不常来,因为孩子们要上学,而且路又远,只有特别的节假日期间,她才会带孩子们出来拉琴。

“我猜想,那么远的路,你带孩子们来街上拉琴不是为了赚几块钱。那么又是为了什么呢?”我又问娜拉女士。

“我只是想让大家听一听,爱尔兰民族有许多很好听的音乐。我们移民来了美国这个美好的国家,愿意和大家分享那些动听的旋律。另一方面,让孩子们认识到,外公教给他们的音乐是他们的骄傲,因为大家听了他们的演奏,都会称他们为‘音乐家’,这就是他们的外公所期待的。”娜拉带着感情讲着这段话。

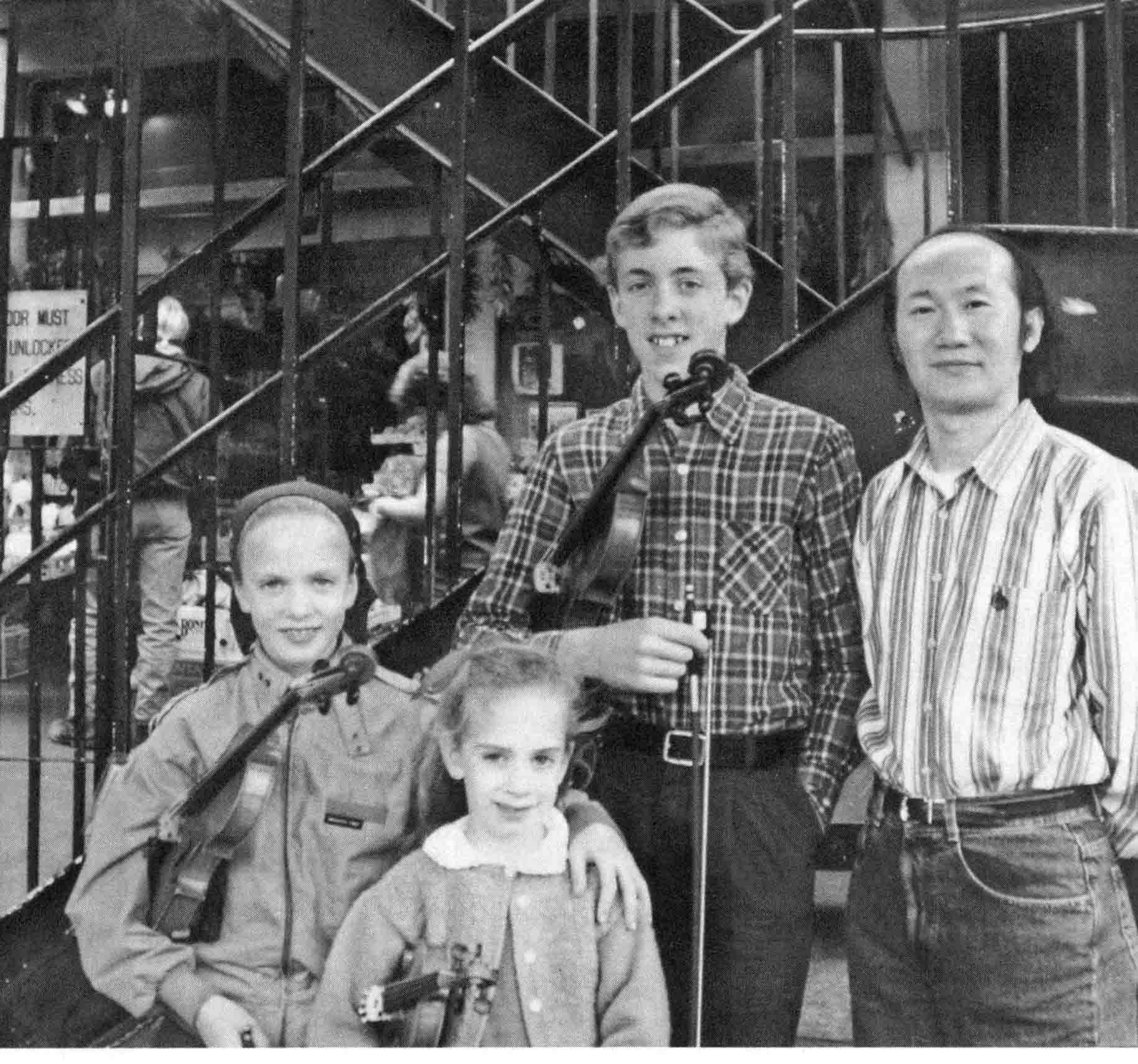


图 17　作者与街头小音乐家

再补充说一点，三位小小爱尔兰音乐家演奏的是民间小提琴 Fiddle。但是，Fiddle 这个词在学术上具有相当广义的意思，凡是呈 Lute 形状，以弓来演奏的，不论是艺术化的、还是民间的拉弦乐器都称为 Fiddle。比如中世纪的小提琴(Medieval Fiddle)、现代小提琴(Violin)、雷贝克(Rebec)、轮擦提琴(Hurdy-gurdy)以及民间小提琴(Folk Fiddle)等都属于一个家族的乐器。目前比较简单的区分，就是古典音乐中的小提琴就是 Violin，民间和传统音乐中使用的小提琴就是 Fiddle。

相比之下，尽管 Fiddle 的形状看上去和小提琴一样，但是，使用范围、音

乐内容和演奏方法以及制作要求都有所不同。Fiddle 属于民间乐器，原来主要流行于爱尔兰、苏格兰、英格兰等民间音乐中。随着英国开垦者来到了美洲新大陆，Fiddle 也随之进入了美国的民间音乐中。演奏民间音乐的 Fiddle 没有像小提琴那样具有一整套练习方法、演奏艺术和音乐作品，内容相对来说要简单得多。Fiddle 只用一把位就能够表现它的音乐所需要的一切了。所以，演奏上不是非常严格，有许多 Fiddle 演奏家将琴搁在手臂上演奏。Fiddle 演奏主要用于舞蹈伴奏和节庆活动，音乐都是快速音型的，带有强烈的符点、切分和装饰音风格，而且弓法多变复杂。民间小提琴的演奏者大多为业余爱好者，以口传心授的传统方式传承曲调和演奏，音乐作品基本上都是一些民间曲调。尽管这三兄妹使用的小提琴并不是他们的外公自己制作的，但是他们从外公那里学会了不少爱尔兰 Fiddle 的民间曲调。这样，他们

图 18　民间小提琴



在民间传统、古典精华和现代都市的综合音乐土壤中，建立和培养起他们自己的文化素养和感情。

2. 家喻户晓的苏格兰民歌《一路平安》

爱尔兰、苏格兰和英格兰三个民族在地理位置上、语言系统上、文化习俗上都很接近，也因此它们在音乐上有了许多相似之处。虽然人们提起凯尔特(Celtic)音乐，讲到风笛和竖琴总是首先想到爱尔兰，但是，苏格兰和爱尔兰一样，风笛也是它最有代表性的乐器。这两个民族文化的相通性也就体现在音乐上。

读者们对极为优美的著名电影《魂断蓝桥》的主题音乐一定是非常熟悉的。《魂断蓝桥》讲的是一位军人罗依临上前线时在蓝桥(也称滑铁路桥)上结识了一位美丽的姑娘玛拉，他们相爱了，但是，又不得不分别。罗依上战场的那段日子里，由于战争，玛拉的生活陷入困境，为了维持生计不得不以卖唱最后以至卖身来求得生存。残酷、无情而又漫长的战争终于结束了，罗依和玛拉再次相聚相爱，但是玛拉对自己的过去难以向他所爱的罗依启齿，害怕情人不能理解她那段辛酸、痛苦而又无奈的生活历程，从而失去等待了多年的爱。善良诚实的玛拉将这段往事告诉了罗依的母亲试图以争得女性间的谅解和同情。然而，事与愿违，刻板、高傲、所谓正统的罗依的母亲不能理解、原谅和接受这样一位女子为儿媳。为了等待罗依的爱而被迫为娼的玛拉，早已是身心创伤累累，本以为罗依母子的爱能稀淡过去的记忆、安抚心灵的伤痛。但是，罗依母亲对她在感情上、道德上以及灵魂上的拒绝，把玛拉推向了生命的边缘直至尽头。玛拉回到了与罗依初次相见相爱的蓝桥边，她望着那滔滔河水，带着悲伤、带着耻辱、也带着对罗依的深深的爱，不仅心魂随着急流而去，连身躯也漂入了桥底的深渊。此时，电影的主题歌《祝君天长地久》不断地反复重复、重复反复，回旋在桥下的流水上方。

这段用来渲染蓝桥边可歌可泣的故事的音乐，原来是苏格兰的一首民歌。以前苏格兰的乡民们当有朋友要出远门时，大家便聚集在一起来唱这

首民歌，为朋友送行，所以也叫做《一路平安》，有时也被称作为《美好的昔日》或《过去的好时光》。流行于中国的这首民歌的版本的歌词，是一位18世纪的苏格兰诗人罗伯特·彭斯所作、邓映易翻译的。原来我一直以为原文是古英语，因为拼法很奇怪。现在我知道，这是苏格兰语言Gaelic（盖利克）。这真是一首百听、千听、以致万听都不会厌倦的好歌好旋律。目前许多儿童钢琴集子里也都收入了这首音乐，可谓是家喻户晓，而且男女老少都喜欢。

我收集到一首抒情的苏格兰民间音乐作品，这是一首由大提琴、小提琴和竖琴演奏的三重奏作品。旋律很简单，其中让人难忘的灵魂音调其实就只有由四个音构成的两个小小的动机：



这个朴素的音调让我们看到苏格兰乡间秀丽而又安宁的田野，也让我们体验到苏格兰乡民单纯、朴实的感情。三件乐器的和谐交融是那三位乐手们之间默契的心灵交流，那朴素音调含蓄地表达人们感情之间的沟通成为了这个民族群体的凝聚手段。所以，我们说，就个人而言，音乐是感情的语言，是心灵的语言；对集体来讲，它是一种民俗的语言、一个民族的语言，也更是一种文化的语言。反过来说，通过对一种特定风格的音乐的聆听，我们能从中体验到创造这一音乐的民族的感情、心灵以及文化。

我喜欢那些“现代化”的苏格兰民歌。这些民歌是以古老或传统的音调为根基而创作的新时代的音乐。如何对待这些“现代化”的民间传统？其实，这不只是某一个人的艺术趣味问题，而且是一个值得我们每一个人都来思考的文化问题。什么叫历史？什么叫传统？什么又是文化？在我看来，历史是一条永远流动不息、永远不会干涸的长河。它一直在流，也一直在动。每流到一处，每流到一个岁月都有其新的形态、新的流量和新的水质，这是因为每一处、每一年的地理条件、自然环境、人文社会等等的因素发生变化而形成的。这条河流要继续它的生命就必须顺应着那些条件、环境和社会，这样才

能完成它的流和动，继续它的存在。传统不是这样吗？文化不是这样吗？都是这样。音乐作为文化的一种，或者说，音乐本身就是文化，当然也是这样。传统旋律体现的是它的历史价值，在它基础上创作出来的音调是文化的生命。没有这样的传统，人类便没有了文化，而没有这样的发展也同样人类没有了继续的历史。这是人类历史的法则，是自然的规律。有一首根据苏格兰民歌改编的管弦乐作品《在爱伦河边上》，这首音乐描绘的就是流动不息的爱伦河，也同样象征着永久长流的苏格兰历史、传统和文化。

3. 葡萄牙与印度尼西亚

在前几个单元里，我们已经谈论到欧洲古典音乐在人类音乐史上的地位和作用。欧洲音乐对世界的影响不仅体现在像德国这个民族和国家，它为人类造就了一批又一批的伟大作曲家，它的音乐促进了自我文化价值的塑造和确认，成为了一种非常具有民族性的文化象征；另一方面，欧洲音乐对世界的影响还体现在其他欧洲民族和国家的文化中，从历史上来看，那是殖民文化的痕迹，从积极的文化角度上来说，那是文化交流、容纳和融合的现象。

与欧洲别的国家相比，葡萄牙在地理和人口上并没有多少优势。今天人们提到葡萄牙这个欧洲国家不会立刻产生很多的文化和艺术上的联想。然而，在历史上，它却是强盛一时，航海出征，在许多地区建立了它的殖民地。南美洲最大的国家巴西的官方语言竟然是葡萄牙语。这就是葡萄牙殖民文化对别国、别民族影响的一个最典型的例子。当欧洲的音乐在经历巴罗克风格、古典主义、浪漫主义、印象派以及现代各种流派的历史过程中，葡萄牙并没有对这种文化的建树和历史的发展作出杰出贡献。尽管在18世纪前后，个别葡萄牙作曲家写了一些意大利模式的歌剧，活跃了一个时期，但是与欧洲别的国家相比，葡萄牙没有大师，或许也没有可能出现，因为它在忙碌于殖民地的开发。

葡萄牙的殖民文化不仅在南美洲，而且也影响到了亚洲。在印度尼西亚的音乐中也出现了葡萄牙的因素。在荷兰建立殖民霸权之前，葡萄牙把印度

尼西亚群岛的前卫港口地区作为进行商业贸易的中心，把东方的麻辣品运往欧洲。在进行这种商业交易过程中，葡萄牙同时把基督教和葡萄牙的民间音调带进了印度尼西亚。大约19世纪的后半叶和20世纪初叶，就在这种文化的影响下，印度尼西亚产生了一种称为Kroncong(科隆空)的音乐。最明显的特征就是克隆空音乐的歌唱伴奏所使用的乐器都是欧洲的，如小提琴、大提琴、长笛和吉他类型的葡萄牙弹奏乐器Ukelele(尤克利利)等。

葡萄牙吉他是它的民间音乐的主要乐器，大小不一，尤克利利只有四根弦，一般的有六根弦，一种叫做Viola(维欧拉)的五弦有时也可能四弦。请读者不要搞错，葡萄牙的维欧拉的字母拼写和中提琴的字母一样，但它不是拉弦乐器而是弹奏乐器。

世界各民族的节日都很多，葡萄牙也是。每年的6月20日，在葡萄牙的首都里斯本都要举行“城市节”。关于这个节日，有一个传说。在13世纪时，葡萄牙首都里斯本经历了一次自然灾害，全城民众遭受到饥寒的威胁。里斯本的民众们一起度过了这段困难阶段。之后，市民们为了纪念传教士圣安东尼奥，每年进行庆祝活动。随着时间的过去，原来宗教性很强的活动现在已经成为了一种纯属风俗的传统性节日。在这类节日里，人们欢欣鼓舞，奏乐歌唱。

4. 从瑞士阿尔卑斯山飞来的云雀

瑞士这个国家被称作“炮火中的幸运儿”。因为在两次世界大战中，它都将自己维持在一个中立国的地位。也因此瑞士的经济发展比较平稳，人们的生活比较富裕。说到瑞士，可以讲讲的事不少。大家一定会立刻联想到瑞士手表。瑞士这个民族的文化内容很丰富。早在上世纪三四十年代，瑞士就有报社400家之多，而当时的人口却不到600万，也就是说，每1500人就有一家报社。这样的阅读量是极高的。几百家大小艺术馆博物馆也是瑞士人热爱文化艺术的最好说明。本世纪初出现的“达达主义”艺术潮流就是在瑞士发生的。瑞士对现代绘画和雕塑也产生了很重要的影响。

前面提到，由于两次世界大战都没有波及瑞士，它被称为“炮火中的幸运儿”。但是在历史上它还是有过不少战争的。像葡萄牙的首都里斯本那样，瑞士的日内瓦也有一个“城市节”。瑞士人把它称为“日内瓦登城节”。这个节日的来历是这样的：1536 年日内瓦宣布成立共和国之后，萨瓦公国视其为仇敌。1602 年的 12 月 11 日，萨瓦公国对日内瓦共和国发动进攻。趁着天黑，对日内瓦的城墙进行偷袭。没想到，日内瓦军民英勇抵抗，打败了萨瓦公国的攻击。从此，为了纪念保家卫国的护城战，“日内瓦登城节”就产生了。在各种各样的节日中，瑞士最出名的是它的“葡萄种植节”。这个节日始于 16 世纪，每隔 25 年举行一次。“葡萄种植节”不是真的种植葡萄，而是一次成千上万的人的街头庆祝演出活动。在这个大集会中，什么样的音乐歌唱都有。有洛桑乡间的“约拉剧团”的传统戏，有教堂中的唱诗班，有群众吹吹打打的管乐队，也会有从美国传来的爵士乐等。

瑞士传统音乐中最出名的就是山歌唱法“约德尔”(Yodel)。这种山歌唱法以真假嗓轮换演唱，音乐多采用简单、欢快的舞曲节奏。大家熟悉的影片《音乐之声》的女教师演唱的“孤独的牧羊人”一曲就是使用了约德尔山歌唱法。

在陈自明先生编写的《环球采风》资料中，有一节《从阿尔卑斯山飞来的云雀》的短文对约德尔山歌唱法作了介绍。文章说道，约德尔是源自瑞士阿尔卑斯山区的一种特殊唱法。在山里，牧人们常常用号角和叫喊声来呼唤他们的羊群、牛群，也用歌唱向对面山上或山谷中的朋友、情人来传达各种信息。久而久之，他们发展出一种十分有趣而又令人惊叹的约德尔唱法。这种唱法的特点是在演唱开始时在中、低音区用真声唱，然后突然用假声进入高音区，并且用这两种方法迅速地交替演唱，形成奇特的效果。它基本上是无歌词的，但采用一些无意义的字音来演唱。如“依”和“哦”是最常用的。此外，在约德尔的旋律进行中，音程间的大跳很常见。约德尔歌唱家用这种发声方法和即兴式的装饰手段，在朴素的曲调中自由、淋漓尽致地表达欢乐、怀乡及爱情等情感。约德尔歌曲既有独唱的，也有多声部的，或由一人独唱，多人应和。形式多样但唱法是统一的。传统的约德尔演唱时一般不用乐器伴

奏或只用牛铃伴奏。由于地区的差异,约德尔的演唱风格也不尽相同。每个地区甚至邻近山谷之间(其中最重要的差别是在速度和节奏方面),形成了所谓的约德尔方言。约德尔唱法及其歌曲最早产生于阿尔卑斯山北麓的瑞士德语区,后来传播到全瑞士和奥地利及德国南部。它是欧洲民间音乐中的一朵奇葩,是这一地区的重要文化传统。1912 年瑞士正式成立了约德尔协会,到 1975 年已建立了六百多个分会,会员已超过了 15000 人。

瑞士音乐家也曾带着约德尔唱法前来中国访问演出。中央音乐学院演奏厅曾举行过一场来自瑞士阿尔卑斯山谷的约德尔歌唱家——克里斯蒂尼·劳特尔贝格女士的独唱音乐会。这就是陈自明先生所形容的"从阿尔卑斯山飞来的云雀"。

5. 西班牙吉他声中的"弗拉门戈"舞、番普洛纳城血泊中的《斗牛士之歌》

西班牙位于欧洲的南部,首都马德里是一个古老的城市。生活在欧美地区,如果你的母语是英语,那么在选择第二语言时,西班牙语往往是值得考虑的对象。不是因为现在的西班牙地大人多,有势有利,而是因为它过去的一时强盛,至今在许多地方仍然留有它殖民文化的痕迹。

在音乐上,是什么给西班牙带来了明显的文化烙印呢?那就是西班牙的吉他。吉他或吉他类的乐器在世界各地的民族音乐中都有,虽然我们不能说西班牙的吉他是最重要的,但是,至少可以说是最有特色的。世界上有多少种不同的吉他弹奏法,但是,也只有西班牙吉他的演奏是进入学院派的课堂的。虽然欧洲管弦乐队中没有吉他,但是历史上和当今不少伟大的作曲家为西班牙吉他写下了许多优秀作品,包括西班牙吉他独奏、重奏和协奏曲。所以,西班牙的吉他不仅在古典音乐领域里占有独特的一席,而且在与世界其他各民族的音乐交流中,它也是足迹满天下。那么多的国家在接受西班牙文化和语言,又怎么会不受到西班牙的音乐和西班牙吉他的影响呢?答案当然是肯定的。

西班牙音乐还有一个举世闻名的品种，那就是在安达鲁西亚山地，由身穿火红舞裙的吉卜赛女郎所跳的热情奔放的弗拉门戈舞(Flamenco)。弗拉门戈舞最初由吉卜赛人创造，之后与西班牙当地舞蹈以及阿拉伯舞蹈结合为一体。弗拉门戈舞用响板和西班牙吉他为伴奏，加上深沉而又热烈的歌唱，这一舞蹈成为西班牙民族音乐艺术的一支鲜艳的花朵，从而成为了西班牙舞蹈的象征。"弗拉门戈"一词最早是南欧的一种"火鸟"的名字，由于这种火鸟在求偶时所表现的张尾、旋转、踢脚等热情动作，之后，其称谓被引用于我们现在看到的"弗拉门戈"舞。

大家一定不会忘记，西班牙的民俗中最享有盛名的是斗牛。比才是法国作曲家，他的歌剧《卡门》中的"斗牛士之歌"就是描写那种激动人心的场面。每年七月七日是番普洛纳城的斗牛节日。在那节日里，我们看到：那是一种人与动物的较量，一种机智和勇敢的游戏，一种民族气质的表现，一种显示个人英雄主义的机会，一次青年崇拜偶像的塑造。然而，我们也看到了在这生理性、心理性游戏的背后，或多或少隐藏着人性残酷的一面。要是人一定能战胜动物的话，斗牛的场面就不会那么扣人心弦了。因为观赏者所期待的并不完全是牛被斗牛士征服，而事实上更多的却是一直在等待那位斗牛士被疯狂了的牛所追逐以至被牛角戳伤在地的情景。就在勇士躺下的一刹那，人们的激动到达了高潮，紧接着的是一片可怕的寂静，随着又是一阵兴奋后的不安、激情后的焦虑所产生的骚动。最后，人性的那种以间接的方式所得到的征服和被征服心理得到了满足，所花费的精神、时间和金钱得到了报偿。接下来做什么呢？斗牛士被送往医院，或许是墓地，而人们还是继续欢庆歌唱那《斗牛士之歌》。

6. 科西嘉沉重、苦涩的《圣歌》

科西嘉岛位于地中海西部，如果从法国本土经由海路去意大利的话，就可以经过科西嘉，它好像是法国马赛与意大利罗马之间的一个中转站。这是一个小小的岛，长大约是 185 公里，比从上海坐火车到杭州去的路程还要略

微短一些，它的最宽的地方是85公里，总面积是8750平方公里，人口二十多万。尽管科西嘉是个岛屿，渔业应该是少不了的重要生活来源之一，但是科西嘉人的主要生产类型是畜牧业、农业和园艺业。牧羊、耕种和果园的生活，使得它的音乐和它的岛屿形象没有多少关系。

科西嘉民间音乐中最有价值、最有特点的是它的《圣歌》。科西嘉《圣歌》的音调、旋律和演唱听起来都有点苦涩。由于地理位置的特殊，科西嘉这块小岛几个世纪来一直备受战争的骚扰。腓尼人、罗马人、希腊人、拜占庭人、汪达尔人、哥特人先后都在科西嘉岛屿上显示过他们的武装和威力。这种冲突一直延续到1768年，科西嘉这块小岛成了法国的领土之后，才算缓解下来。战争的痕迹、政治上的冲突、民族间的不和的历史都在科西嘉民间音乐和歌唱中体现出来。《圣歌》就是告诉了大家这样的故事。科西嘉人在苦难、灾难中，将心灵转向了教堂，人们希望从那里得到解答、得到帮助、得到安慰、得到寄托。然而，这种《圣歌》不像中世纪时期的格里高利的圣咏。中世纪时期的格里高利的圣咏不是为人唱的，而是为神、为上帝而唱的。歌咏者很清楚，他们所唱的不是他们自己的声音和旋律，他们只是耶和华在人间的嗓喉，唱的只是耶和华要告诉世人的话。在格里高利的圣咏里，没有人情，没有感情，更不会有激情。相反，科西嘉人的圣歌是为自己而唱的，唱的都是自己的故事，自己要想述说的话。虽然他们也在教堂里唱着这样的歌，但是，这些歌是有人情味儿的，有人性特点的。科西嘉人是想要告诉耶和华有关他们的苦难、他们的生活、他们的历史。在一样的教堂唱着几乎是一样风格的圣歌，但是，讲的却是完全不同的故事。

当然，沉重、苦涩的《圣歌》不是科西嘉人生活的全部。我们在科西嘉人的家中，田野、牧场中，或者是果园树丛中聆听到优美的歌声、生活的旋律，特别是那些动听的重唱情歌。我们平常听到的最多的男女一起唱的情歌，是对唱的形式。比如，我国西南地区少数民族音乐中的情歌大多为对唱，早年的电影《阿诗玛》中的歌唱就是最典型的；泰国东北部的“Mao lang”对唱也是。但是，科西嘉人的情歌是重唱的形式，也就是说，男女声以不同的音高一起演唱。在我看来，就形式而言，重唱的形式更能说明男女情人间的感情交织融

洽。“对唱”是初恋式的，在那对唱中是探测、害羞、询问或撒娇的，那是有距离的，男女间的情感还只停留在口头上的交往，还未有进入到相亲相爱、不可分离的境地。而“重唱”是恩爱了的，那重叠在一起的两个声部像是两颗生死相恋的心，那是温情、缠绵的，他们之间的心灵沟通是不需要问答的，感情是没有前后、上下、高低之分的，就好像天生他们就是一对，缺了这一半，也就没有了那一半。我觉得，音乐真是个奇妙的东西，它的声音有那么神秘的力量，连它的形式也会有那么些有意思的感觉。不知读者们是否同意我的感受和分析。

7. 音乐在希腊“今非昔比”

古希腊是西方文明的摇篮。古希腊文化是人类古典文化的主要部分。在公元前五到四世纪，希腊处于奴隶制度，它的经济、政治和文化相当发达。雅典是希腊文化发展的中心。在文学上有《荷马史诗》，戏剧、散文有悲剧家埃斯库罗斯等，历史学家有希罗多得、修昔底德，艺术领域中，最有代表性的是雕塑和建筑，著名的多利安、爱奥尼亚、科林斯式的柱廊和菲狄亚斯的雕塑作品雅典娜神像等。哲学是希腊文化的一个很重要的内容，诸如毕达哥拉斯、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等古典哲学一直是哲学的圣经。希腊文化的伟大成就几乎包罗万象，天文、地理、数学的经典也是产生在那里，欧几里得、欧几米德、阿里斯塔克等都是科学领域中的巨匠。

音乐上呢？我们并不知道古希腊文化中的音乐情况如何。因为没有乐谱流传下来，也更不可能有音响流传下来。从文字记载中，我们只知道，那时有阿波罗音乐神是弹奏里拉琴，阿尔特弥斯音乐神是吹奏奥罗斯的。这两件乐器都是为吟唱诗歌伴奏的。古希腊音乐文化中最重要的那部分是有关音乐的思想和理论。音乐的思想涉及伦理道德，而音乐的理论涉及音阶音程的形成。这与中国古时的周代非常相似，中国的《乐记》讲的都是音乐的伦理道德，《管子・地员篇》中的“三分损益”理论和希腊毕达哥拉斯的“五度相生”几乎一样，推算五音和七声产生的原理。古希腊文化是伟大的，但也是太久远

了，因此也更神秘。因为它是欧洲文明的发源地，在我们的印象中，后世的巴赫、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯等伟大的欧洲作曲家的音乐，都应该是古代希腊音乐的延续和发展，它们都应该是同一类的东西。但是，当读者听了现在的希腊音乐，一定会和我初听时一样，惊讶万分。

听到希腊音乐，别以为我放错了CD唱片，把中东土耳其的音乐，或更有想象力一点，认为是把新疆维吾尔音乐，当作了希腊音乐。不，没有错。这是实实在在的希腊音乐。说它像土耳其音乐不是没有道理。一方面，希腊和土耳其是邻海国家，一个在地中海的这边，一个在地中海的那边。地理位置上的因素，使得两者间的相像成为可能。另一个重要方面，希腊在公元前146年为罗马帝国所有。之后，1396年起被土耳其占领，一直到1830年独立，成立希腊王国。因此，现在的希腊是不能用古希腊的概念来认识的。特别是音乐，现在的希腊音乐完全是伊斯兰文化中的阿拉伯的音调和旋律。这就是434年的土耳其统治所留下的伊斯兰文化的痕迹。我在前面不少单元中提到过文化变迁的问题。除了民族间的自然交往外，殖民文化和战争都是文化变迁的重要原因。希腊和土耳其的关系又是一个例子。

二、欧洲古典音乐的源泉

1. “堪特列”五弦琴中的芬兰史诗和音诗《卡列瓦拉》

芬兰是在欧洲的北边，据地理书籍上介绍，芬兰有六万多个大小湖泊，为什么只称其为“千湖之国”而不是“万湖之国”？可能这与中国的汉语讲究语音的听觉美有关系，似乎“千”比“万”听上去更优美一点。犹如浙江的“千湖岛”其实根本没有一千座岛屿，但是人们用上一个“千”字不只是为了突出湖大岛多，也是要这个“千”字的好听之声。芬兰的民族比较单纯，93％的人口都是芬兰族，语言种类也就相应简单了，主要是芬兰语和瑞典语。

从音乐上说，我对芬兰的认识是从芬兰作曲家西贝柳斯那里来的。我第一次接触他的音乐是他的小提琴协奏曲，然后是管弦乐作品《芬兰颂》，再逐渐听了几部他的交响乐。我们姑且先不论他是否是典型的民族乐派的作曲家，但是他的音乐中有明显和浓厚的芬兰色彩是无疑的。悠久的芬兰历史和文化给了艺术家们创作的源泉，这些源泉给艺术创造带来了灵感、灵气和灵魂。

爱迪生为人类生活贡献了许多发明，其中蜡盘留声机的发明对民间音乐的保存和研究起到了极其重要的作用。我在《世界音乐文化》课堂上给学生播放目前留存下来最早的一批芬兰民歌时，学生会觉得这些歌曲的音响效果很不好。这是为什么呢？一方面由于它们是现场采集的音响录音，另一方面，因为这批民歌是用一百年前爱迪生的蜡盘留声机录制下来的。芬兰民歌不像欧洲其他民族的民歌多为分节歌结构，而是以平行的平衡结构组成的。例如，著名的《编织中的摇篮曲》就是如此。

有关芬兰的民歌，我记得在中国曾流传过这样一首歌叫《山谷里的玫瑰》，歌词是这样的：

> 有一朵玫瑰花迎着阳光在山谷独自开放，一个流浪汉路过这里看见她，从此再也不能忘。一个流浪汉路过这里看见她，从此再也不能忘。假如他能够把花儿摘下来，他将要日夜永相伴。但他想到自己是个流浪汉，强摘花朵不应当。但他想到自己是个流浪汉，强摘花朵不应当。

芬兰的史诗《卡列瓦拉》很出名，流传得很广。通常为演唱《卡列瓦拉》所伴奏的乐器是Kantele（堪特列），一种五弦的弹奏乐器。乐器是被卧放着弹奏，五根琴弦被调为五声音阶。最早的堪特列是以一块整块的木头将底部挖空作为共鸣箱制成的；19世纪之后，在原来的共鸣箱上又加上了一层薄木板，进一步增加了音量和共鸣。堪特列的声音很像竖琴，清晰、优美的音色很受当地人们的喜爱，一直被保留和使用至今。

芬兰作曲家西贝柳斯也受到了芬兰史诗《卡列瓦拉》的很大影响。他的第一首具有创造性的作品正是读了《卡列瓦拉》后，受了民族意识醒觉的影响，接受了民族运动热情歌鼓舞，收集和改编民间材料，创作了史诗标题“文学化”的音诗《卡列瓦拉》。当然，西贝柳斯只是在史诗本身的影响下来创造芬兰民族音乐风格和发展他自己的独特风格，而不是直接使用民歌的主题来代替他自己的创造。这也就是西贝柳斯音乐创作的精神实质。

2. 贝多芬《英雄交响曲》中的德国乡村号角声

德国，也就是我们所称的德意志联邦共和国。在地理上属于欧洲的中西部。文化上，德国为人类创造了一大笔的财富。世界上一大批伟大的西方哲学家中，大多数产生在德国。康德、黑格尔、叔本华、尼采、海德歌尔都是德国人，德国人以思辨传统为人类的哲学史写下了辉煌的篇章。音乐上也是，几位西方音乐史上的巨匠也都是德国人。巴洛克时期的音乐大师巴赫、古典时期的音乐大师贝多芬、浪漫时期的音乐大师勃拉姆斯，这就是我所提到过的伟大的三 B 作曲家。大师级的作曲家还包括海顿、亨德尔、格鲁克、韦伯、门德尔松、舒曼，还有 19 世纪末的歌剧巨人瓦格纳，20 世纪新古典主义音乐的先锋兴德米特，他们都是德国人。由于这个国家和民族的悠久丰厚的文化，所以德意志人非常为之骄傲。

从欧洲古典音乐历史上来看，除了很少数的作曲家没有从民间音乐素材中汲取养料和灵感外，绝大多数是受益很多的。甚至就连贝多芬这位大师都于民间音乐的灵魂中受益匪浅。1798 年，法兰西共和国在维也纳设立使馆，贝多芬结识了大使伯纳多特将军及其他法国朋友。从交往中，贝多芬了解到法国大革命的意义。拿破仑成为了贝多芬理想中的民族领袖和革命英雄。据说，在伯纳多特将军促使下，贝多芬开始创作他的《第三交响曲》，即《英雄交响曲》。1804 年，这部伟大的作品完成了。这是贝多芬交响音乐创作中的一个大转折，他以全新的风格、无比惊人的创造力，全面而广泛地体现了他追求的英雄性构思，创造了他理想中的革命斗争和胜利的形象。音乐历史学家对该作品的评价是“标志着古典主义音乐艺术的一次大变革，成为贝多芬交响曲创作和整体古典交响曲创作的重要里程碑之一”。为了表达他对拿破仑的崇敬，在作品完成时，贝多芬在总谱扉页上写下了“题献给拿破仑”的字样。然而，当贝多芬听到拿破仑正在摧毁他自己当初为之奋斗的革命，并且称帝的消息后，气愤之极，愤怒地擦去原来的题献，改为“为纪念一位伟大的人物

而写的英雄交响曲”。

整部作品充满了英雄气息,描绘了战斗的英雄形象,悲剧性的葬礼场面,胜利的英雄气概和喜悦的欢庆。其中第三乐章三段体结构中由三支圆号奏出的中间段军号音乐,充分地体现了英勇雄壮的欢乐情绪。这个段落只有32小节,三拍子节奏,旋律由一个分解和弦音型的上行和下行构成,简单、活泼且充满朝气。原来我就非常喜欢这个段落,早年在管弦乐团中演奏这首作品时,我对它印象很深。当时我就觉得这段音乐具有某种民间乡村舞曲的感觉。恰巧,我在收集欧洲民间音乐素材时,在德国民间音乐中发现了它的“原型”。有一首德国民歌叫做《狩猎歌》,它是合唱作品。合唱前有一段圆号前奏,这段音乐和之后的合唱与前所述贝多芬《第三交响乐》第三乐章中的圆号段落非常相似。从这首作品,我们听到了贝多芬创作与德国民间音乐之间的联系。

钱仁康先生曾撰文《贝多芬音乐作品中的民歌主题》论述道,贝多芬早在19世纪之初就对欧洲各国的民歌和民俗歌曲发生兴趣,其始是从1803年起,接受苏格兰专门收集和编纂民歌的出版商汤姆森(George Thomson, 1757—1851)的邀请,编写了126首苏格兰、爱尔兰和威尔士的民歌与民俗歌曲的改编曲(大多是钢琴三重奏伴奏的独唱歌曲)。后来又把编曲的范围扩大到意大利、丹麦、德国、奥地利、波兰、葡萄牙、俄罗斯、乌克兰、瑞典、瑞士、西班牙和匈牙利,写了不少其他欧洲国家的民歌和民俗歌曲的改编曲。

贝多芬对民歌和民俗歌曲的兴趣,还表现在利用民间曲调作为各种作品(钢琴变奏曲、弦乐四重奏和交响曲)的主题或主题素材。其中,钱先生论述了贝多芬曾用两首德国民歌的素材进行音乐创作。

第一个例子是德国民歌《王子》。贝多芬的《c小调弦乐四重奏》(Op. 18 No. 4)作于1798—1800年,第一乐章(奏鸣曲式)的副部主题(♭E大调)采用一首德国民歌的曲调,首先由第二小提琴奏出。这首德国民歌的歌名和歌词内容,也一向鲜为人知,现经查明,这首名为《王子》(Die Kobnigskinder)的歌曲,是一首非常古老的德国民歌。歌词内容叙述从前有两个亲如手足的王子隔河而居,不能经常会面。有一天,一个王子泅水过河和另一个王子相会,

不幸溺死河中,另一个王子痛不欲生,也陪他死去。

第二个例子是德国民歌《奉献之歌》。贝多芬的《第四交响曲》(Op. 60)作于1806年。第一乐章(奏鸣曲式)的副部主题取材于德国民歌《奉献之歌》(Weihelied),又名《元首》(Der Landesvater)。这是德国大学生在节庆宴会上所唱的歌。这首歌所唱的民间曲调流行于1770年前后,歌词是1781年德国诗人尼曼(August Niemann)所作。现今通常演唱的歌词多寡不一,少则一二节,多则七八节,最多可唱十一节,都是节日宴饮,劝歌祝酒,表达爱国热情的内容。贝多芬在《第四交响曲》第一乐章中用《奉献之歌》作为主题素材,和在其他作品中采用其他民歌作为主题的方式方法截然不同。其他作品中的民歌主题都原原本本地用了完整的民歌旋律,而在《第四交响曲》中则是把民歌中几个富于特征的旋律因素作为乐思发展的基础,用动机铺展的手法重新组合为主题。在交响音乐中用这样的手法构筑主题,是有典型意义的。[①]

欧洲节日很多,在德国也一样。其中德国慕尼黑“十月节”是一个专门的啤酒节。啤酒节的来历是这样的:1810年10月12日,巴伐利亚的王诸和萨克森王国的公主结婚举行盛大婚礼,国王为了向民众们表示他的恩典,在两天婚礼的庆祝期间,允许平民任意免费吃喝,还包括各种娱乐活动,大家高兴无比。接着的第二年,也就是1811年的10月,人们对去年节日的余兴未了,又举行了一次盛大庆祝活动来继续去年的欢乐。从此以后每年10月便成了固定的节日。说是10月,其实是9月的最后一周开始到10月的第一周的星期日结束,大约为时16天。节日的主要内容是喝啤酒,所以也称为啤酒节。这种热爱啤酒的传统,使得德国成为了全世界啤酒制造最好的国家。据说,啤酒节中午12时开始,12响的礼炮后,由慕尼黑市长喝下第一杯啤酒,然后音乐、歌唱和舞蹈,人们尽情欢庆这两周的节日。由于啤酒成为了德意志民族生活中的重要内容,因此许许多多的《啤酒歌》应运而生。

---

① 根据钱仁康《贝多芬音乐作品中的民歌主题》,载《音乐艺术》2003年第2期。

3. 波兰《叙事曲》与盲人的“古斯利”琴

在音乐上，讲到波兰，大家一定会很快联想到肖邦，肖邦的钢琴音乐不仅是波兰人的骄傲，也更是人类音乐的财富。波兰的民间音乐因素给了肖邦的钢琴音乐创作很多的灵感，从音乐的语言到音乐的结构，肖邦都在其中受益很多，例如他的钢琴作品中的《波罗乃兹》《塔兰泰拉》和《玛祖卡》等。波兰民间音乐很丰富，有许多叙事性的民歌，肖邦可能受其启发而创作了不少《叙事曲》。提到波兰叙事性的民歌，我有一个与波兰盲人街头音乐家邂逅的经历。

有一次，我在西雅图“公众集市中心”的“民间艺术节”中，遇到一位盲人乐手。她手里弹奏的乐器很有意思，像一架怀抱在胸前的微型钢琴。但是，这“钢琴”不是双手弹奏的，而是左手按琴键，右手拨奏琴弦。乐器下方那个“钢琴黑白键盘”不是真的，而只是一个装饰。这件乐器是由东欧，特别是流行于俄罗斯西部的一种叫做“古斯利”(Gusli)的民间乐器变化而来的，但变得简单化和现代化了。根据音乐的特点，听上去这位盲人乐手唱的都是东欧的民歌小曲，带有叙事风格。这种叙事性的民歌在欧洲叫做 Ballad。肖邦的《叙事曲》(*Ballades*)体裁就是从波兰民间音乐叙事民歌的基础上发展而来的。据一旁的听众说，这位盲人乐手就是波兰移民，她常来“公众集市中心”。

从交谈中知道，她叫克拉蒂。第二次世界大战期间，她居住在波兰的一个小城市。那时，她是一个护士，在希特勒纳粹占领波兰期间，她依然在医院工作。当盟军攻打纳粹夺回波兰领土主权时，她的双眼在战争中受了伤，之后就瞎了。后来随着子女移民来了美国。

她曾经是一个好歌手，年轻时非常爱唱歌。老伴去世后，一个人在家闲得发慌。因为不能看电视、报刊杂志或打牌，她就只能听广播。然而，克拉蒂觉得遗憾的是，现在的广播和从前不一样了，好像广告比电视上播得还要多，除了广告就是流行歌曲，听久了觉得没有意思。所以，没有事的时候，不知怎的，以前年轻时唱过的老歌总是会在她耳边响起来。起先，她自己对自己哼



图 19　克拉蒂及其古斯利(洛秦摄)

哼。后来,觉得只是“清唱”不好听。再后来,她喜欢上了女儿从俄罗斯带来的 Gusli(古斯利)。于是,她不仅在家里自我娱乐,为了听听外面的世界,也为了有机会与人交流,她还来到街头弹唱。

顺便提一下,克拉蒂演奏的是新式古斯利。Gusli 是从早期的斯拉夫语 Gosl,意思是“弦”发展而来的。这件东欧民间乐器的构造总体上像中国的扬琴,但是要小得多,有一个木制扁盒子形状的音箱,上面有许多琴弦。这种结构类型的乐器(比如筝、古琴等),我们统称为 Zither。然而,不同的形状、不同的琴弦安置方式、不同的演奏方法形成不同种类的 Zither 乐器。古斯利琴与扬琴(它自己特定的称谓为 Dulcimer)不同之处在于,一方面扬琴有琴马,将一根琴弦分割成两个或更多的音区,所以它的音域非常宽广,而古斯利琴没有琴马,一根琴弦一个音,虽然琴弦也不少,但是音域不宽。另一方面的不同是它们的演奏方法,扬琴以槌子敲击演奏,而古斯利琴则以双手弹拨。如

果说还有不同的话，那就是现在的古斯利琴被安放在双膝上或者怀抱在胸前演奏，而扬琴需要架子，演奏者的身体不接触乐器——依我看，这不如“古斯利”琴来得亲切和富有人情味。而且早年的古斯利琴是被挂在脖子上演奏的，像中世纪的游吟诗人那样边走边唱。所以，古斯利琴是一件很能让人产生感情的乐器，难怪这位盲人乐手克拉蒂喜欢它。

4. 威尼斯水边的意大利民歌、佛罗伦萨的钢琴发明家克利斯托福里

意大利在欧洲算是大国，位于南部亚宁半岛上，还包括西西里岛和撒丁岛等。意大利这个词在人类各阶段和各种专史中都具有非常显赫的地位。古罗马威风的历史是人们忘不了的，至今还留存的竞技场残迹依然是那种威风的骄傲。庞贝城不仅是意大利历史的一部分，也是人类历史的形象，那活生生的化石风貌给予了后世人那么多的猜想和后怕，人们忘不了。日日、月月、年年都有成千上万的人奔向意大利，他们为的是去被那些宏伟、壮丽而又那样精美的教堂和建筑所感动以至感化。在那里面，米开朗基罗和达·芬奇为神与人、为天上与人间、也为审美的客体与主体作了心灵沟通的传媒者，人们忘不了那些形状、形态和形象。人们当然也忘不了将 1922 年定为“法西斯元年”的墨索里尼的时代，那是一个给意大利的历史和文明带来耻辱的时代。包括西西里岛的“黑手党”也同样是意大利的一部分。再文明和伟大的民族、再辉煌和骄傲的历史，总还会有那么一些不希望被人们记住但又是不能被忘记的事实，因为这些也都是人类为自己所塑造的形象的一部分。

那么在音乐上，意大利有哪些让人们忘不了的呢？意大利的小提琴制作是举世闻名的，意大利的小提琴家帕格尼尼更是小提琴史上的灿烂明星。但是，最让人兴奋的是，人类音乐史上最壮丽的歌剧那一章是由意大利所写下的。18 世纪意大利歌剧风靡欧洲，连那些不会说意大利语的国家也一拥而上地演唱意大利歌剧。以后的两百年中，意大利在这块文化高度集聚的地方一而再、再而三地造就了伟大的歌剧作曲家。人们忘不了罗西尼《塞尔维亚

理发师》，忘不了威尔第《茶花女》，更忘不了普契尼的《蝴蝶夫人》和前不久在中国上演过的《图兰多》。意大利是声乐的故乡、歌剧的土壤。多少歌唱家向往着那里，那种向往是崇敬虔诚的，也是神秘不解的。那种崇敬是对这个国家和民族的历史、文化、艺术以及语言的综合性膜拜，而那种不解是对那么多美丽的旋律、那么多华丽的咏叹调、那么多感人的剧目、那么多简直不是来自人间的嗓喉的迷惑。虔诚和膜拜可以解释为一种个体行为对音乐文化的热爱，而不解和迷惑应该在意大利民俗民间的源泉中寻找答案。

意大利歌曲可不是东南亚山村里的情歌，不是中国江南里弄的小调，也不是非洲偏远丛林中的一领众和之唱。意大利的民歌是非常有艺术风情的，那种风情让人感受到浪漫气息而又不失雅致，感受到热烈情绪又不为夸张。那是一种可以被称作艺术型的民间歌曲。当然，这些歌曲不是直接来自田野山谷或者海滩河边，那是经过提炼的，有修饰的，为那些能真正代表意大利的嗓喉而产生的音乐。所以，连当今世界最好的三大男高音帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯都在演唱著名歌剧选曲时，也演唱几首家乡的歌曲作为节目的间插，如《重归苏莲托》《富尼古里，富尼古拉》《我的太阳》《桑塔露琪娅》等。

我说意大利歌曲的浪漫也是和意大利的地理和人情的浪漫相联系的。威尼斯应该说是欧洲最浪漫的城市之一。人是陆地的产物，怎么能生活在水中呢？但是，意大利的威尼斯却告诉大家，人也能够以水为家。那是一个由无数的微型码头、无数的门前水、无数的小桥小船、无数幢倒映在水中的房屋组成的家。生活在水中，吃住在水中，行走也在水中，真可谓浪漫之极。现实主义的画家对这样一个浪漫的威尼斯所能做的只是不断的照样画葫芦，别的还能怎样呢？意大利的浪漫，使得威尼斯的水、威尼斯的船都具有了艺术的灵性。船家姑娘将 6/8 拍子模仿划船节奏的“威尼斯船歌”造就了一种优美的音乐创作体裁，门德尔松、李斯特等作曲家都为《威尼斯船歌》写下了传世之作。

佛罗伦萨也是浪漫的地方，不然那么多的眼泪怎么会挥洒在那里。那一个又一个的喷泉是情人们的泪水构成的，那一批又一批广场上成群的鸽子是爱情的使者。在如此让人倾倒的国度，音乐不可能是不浪漫的。为了这么多

数不清、剪不断、理更乱的浪漫之情，意大利人索性纵情欢唱。意大利是欧洲节日最多的国家，仅仅全国性的节庆之日就不下二三十个，为的是什么？为的就是那浪漫的情意。如果有机会，一定要去听听意大利民众是怎么样歌唱他们的浪漫的，例如那些优美、抒情和浪漫的曲调 *L'ltaliano*、*Gloria*、*Arrivederci Rome*、*Volare* 等。我想也正是这大量的民歌为意大利的声乐发展提供了得天独厚的条件。否则，“美声唱法”为什么单单会在意大利形成呢？

可以叙说的意大利与音乐有关联的故事非常之多，还有一件事情是必须提及的，那就是钢琴的发明。世界上有许多乐器我们都不知道它们确切产生的年代，更不知道是谁发明了它们，比如中国的琵琶、二胡，非洲的拇指钢琴，印度的西塔尔等。而钢琴却是一个例外。历史文献告诉我们，大约在 1700 年，意大利这个欧洲艺术的重镇，文艺复兴的温床，在孕育出优美的小提琴之后，又有一位乐器制造家发明了钢琴，他就是佛罗伦萨的巴托洛缪·克利斯托福里。

钢琴的英文叫做 Piano。稍熟悉音乐术语的人都知道，Piano 是意大利文，原意为“弱”，并不是钢琴；与之相对的词是 Forte，也是意大利文，意思是“强”。所以，钢琴刚发明的时候并不称为 Piano。按照发明者克利斯托福里的意思，它叫做“可以演奏强弱的新发明的羽管键琴”(意文：Arpicembalo ... di nuova inventione，che fa'il piano，e il forte)。这个长长的名字后来缩减为“Pianoforte”，钢琴可以演奏“弱强”的特色成为其称谓。一直过了大约有一个世纪，才完全简化为今天的称谓 Piano——钢琴。

尽管钢琴是一个音乐史上非常“现代化”的发明，但是，这位钢琴制造家克利斯托福里先生对他的伟大发明却采取了极为不现代化的方式。如今，几乎每一个人都知道，发明是有专利的，即使不是伟大的发明，发明者也具有专利权。而且，佛罗伦萨是欧洲历史上最早实行专利制度的城市，几乎在克利斯托福里发明钢琴的三百年之前就已经存在。然而，克利斯托福里却没有将其发明申请专利保护。更让我们惊讶的是，这位钢琴发明者将其举世之作以文字和图解的形式公布于众。为什么他把自己的发明秘诀泄漏于世，而没有

将之作为获取大利的途径？

仔细想想，也许是因为当时的一些客观条件决定了克利斯托福里的“慷慨解囊”。虽然克利斯托福里的钢琴是一个划时代的创举，但这是一个由大量木头和皮革制造而成的机械产品。它的完成需要极其有技能的手工艺者来对这些木头和皮革进行加工。而且，克利斯托福里的钢琴也是一个高质量的工艺品，合成、油漆和雕花装帧需要别的专家来操作。再说，即使现在，钢琴也还只是非常少量人群的艺术奢侈品，何况当时，克利斯托福里的钢琴根本不可能成为大批量生产的物品。所以，不能商业化的钢琴，也就没有了“保密”其技术的必要。估计克利斯托福里也就因此打消了申请专利的念头。

由于这一伟大发明，克利斯托福里被载入了史册。可是由于他的一念之差，没有申请专利，因而失去了成为富翁的机会。克利斯托福里将钢琴的构造原理告诉了一位叫做斯西皮奥奈·马菲的作家，这位作家将其成文，于1711年发表在当时意大利最时尚的杂志上。八年之后，该文还收进了马菲的诗歌散文集之中。1725年，这篇有关克利斯托福里的钢琴的文章被翻译为德文，发表在《音乐评论》(*Critica Musica*)杂志中。克利斯托福里万万没有想到，1730年，德国乐器制造家戈特弗利德·希尔伯曼读到了马菲的钢琴文章，也看到了马菲文章中提供的钢琴结构图样，他“借用”了克利斯托福里的全部技术，在德国制造了第一架钢琴。接着，在英国也制造了钢琴。后人对克利斯托福里的钢琴进行了一些改进。1783年，也就是在第一架钢琴诞生83年后，英国人布罗德伍德比克利斯托福里聪明，他发明了踏板而获得了专利权。

“塞翁失马，安知非福”。钢琴制造技术“专利”的流失，对于克利斯托福里个人来说是一种巨大的失策和损失。但是，克利斯托福里将其钢琴技术公布于天下，对钢琴制造的传播，以及后来的钢琴进一步发展却是功德无量。当然，这其中也少不了马菲的文字撰写和宣传之功。

1732年是一个钢琴历史上值得纪念的年度。那一年，钢琴发明者克利斯托福里逝世。从第一架钢琴问世开始后的30年中，钢琴得到了很大的发展，但这几乎主要都是克利斯托福里个人的努力。同时，也是那一年，在佛罗

伦萨，洛多维克·朱斯蒂尼发表了第一首钢琴作品《奏鸣曲》。

18世纪60年代之后，钢琴的命运发生了戏剧性的变化。钢琴走出了私家音乐沙龙，进入了大众音乐厅，许多作曲家也开始投入钢琴的创作，出版商更是看中了钢琴作品发行的机遇。根据历史文献的记载，1763年维也纳开始有了公开的钢琴演奏会，1766年伦敦也举行了钢琴音乐会，1768年巴黎也紧跟钢琴音乐会的风尚。在这期间，一些著名作曲家的钢琴独奏作品成为了引人瞩目的出版物，例如巴赫、埃克阿德、伯顿等发表了钢琴奏鸣曲。到了18世纪70年代，克莱门蒂出现在了伦敦钢琴音乐会舞台上，1779年他发表了三首《钢琴奏鸣曲》。随着钢琴音乐会的广泛举行，作曲家对钢琴作品创作的投入，琴谱的大量发行，爱好者对钢琴热衷的日臻，以及钢琴自身的不断改进，钢琴很快成为了一个极大的商业市场、文化热点和一件在人们音乐生活中必不可少的乐器。也就是说，由于佛罗伦萨的克利斯托福里的钢琴发明，人类音乐历史开始了新的篇章。

5. 法兰西的"印象"媚情、学堂乐歌中的《马赛曲》

法国在欧洲的西边，是欧洲的大国，也是世界政治、经济和文化的强国。巴黎的铁塔、凯旋门和圣母院、凡尔赛城市、卢浮宫都是人们向往之处。法国，又是一个语言力量非常强大国度，以法语作为官方语言的国家和地区之多，不逊色于英语。在非洲，绝大多数国家说法语，那也是殖民主义的痕迹。我本人也学过法语，为的是应付博士学位的第二外语的考试。虽然考完了就还给了书本和老师，但是法语的优美动听是永远忘不了的。我曾思考过，是因为法语的优美而造就了法国女郎的艳姿和迷人，还是因为法国女郎的美丽和魅力加强了法语的柔情？这可能是一个鸡生蛋、蛋生鸡的问题。但是，我想法语增添了法国音乐旋律的优美是不会有错的。然而，另一个鸡生蛋、蛋生鸡的问题又出现了。是法国音调的抒情造就了那么多伟大的法国作曲家，还是因为有了这些永垂不朽的音乐大师才使得法国的旋律如此动人心弦？

法国的确为欧洲古典音乐画卷绘上了非常抒情、浪漫和具有迷人魅力的一笔。法国人总喜好出奇和创新。14 世纪的“新音乐”发生在法国。后来的柏辽兹、弗兰克、拉罗、圣-桑、比才、马斯涅、福莱、肖松、拉威尔、萨蒂都是典型的抒情、浪漫和具有迷人魅力的作曲家。将那种牵魂媚情的法国式音调发展到极致的要数德彪西了。德彪西的《牧神午后》是法国情调在印象主义中的杰作。马拉美的诗句用法语宣叙,配上这德彪西的《牧神午后》音乐,就是一幅彻头彻尾的法国风情。

我们来读一读印象主义诗人马拉美的诗篇《牧神午后》。牧神指的是古罗马神话中半人半羊模样的农牧之神。马拉美的原诗非常晦涩难懂,英国文学家埃德蒙·戈斯在英文版中进行了意译。大意如下:

> 牧神,一个憨直、好色、多情的神,拂晓时在森林里醒来,尽力回想他在昨天午后的经历。他分辨不清:究竟他真是幸运地接受了那洁白和金黄色的仙女——她们是那么温柔和放纵——的访问呢?还是,他那些保留的记忆只是一个幻影?幻影是不会比他从自己的笛子里吹出来的一连串干燥的音符更真实的。但是,肯定的,在那边闪光的湖里棕色的苇丛中,当时和现在,都有着洁白的动物。她们是天鹅吗?不是!是潜在水里的仙女吗?或许是!这种美好经历的印象变得越来越模糊了。为了保留它,他情愿辞退他在森林里的神位……美好的时刻逐渐淡漠了,他永远不会知道这究竟是亲身经历还是做梦。太阳是温暖的,草地是柔软的,他重又把身子蜷成一团睡起觉来……以便他可以进入更有希望的睡梦之林,去追寻那可疑的心醉神迷的情景。

我们再来看看德彪西这位印象派音乐大师如何深受东方音乐的启迪。钱杨杰在其《论佳美兰音乐对德彪西〈塔〉音乐风格的影响》一文中论述,德彪西在 1889 年的巴黎世界博览会上,被来自印度尼西亚的佳美兰音乐深深地吸引。德彪西一直在创作上寻求能突破传统和声、曲式等创作要素的新手法,这些音乐的效果恰恰与他在音响色彩、和声语言、结构观念等方面的探

索合拍。佳美兰音乐打开了德彪西的新视野，也影响了他后来的创作，其作品《塔》便是其中的代表之一。主要体现在以下方面。

其一，《塔》所体现的多层次的立体音响结构。乐曲开始的两小节为引子，出现了持续低音与色彩性的二度音程，仿佛钟声，又仿佛佳美兰乐队中大吊锣与金属排琴的混响，二度和声音程则有一种不稳定的感觉。之后，立即出现了一个具有东方风格的五声音阶的旋律，即佳美兰音乐中所采用的斯连德罗音阶。从旋律上看，其节奏、线条也非常东方化，且这一旋律像一颗种子，贯穿乐曲始终。

乐曲没有一段是严格的主调音乐，而是多条旋律线的叠加，但又并非采用复调音乐的写法。全曲几乎是一种散漫的形式，一段段旋律似乎是随心所欲地进来又离去，有些旋律停留的时间长些，有些旋律一闪即逝，从而形成一直有多个旋律层并行的结构形式，这种结构形式是非西方的，却正是佳美兰音乐的特点，是佳美兰音乐中多个旋律线条/复音层叠的音响形态。虽然佳美兰音乐中往往有一个核心旋律层，其他各层都是对核心旋律层进行装饰、变奏、对比而形成，但是《塔》中却没有这样一个有意识的核心旋律，它由各条不同节奏的旋律所形成的多层音响极为丰富，客观上已达到复音层叠的效果。这种结合并不具备复调对位法的特点，所以形成了一种既简单又复杂的、具有东方风格特点的多声音响效果，这种音响效果简直像佳美兰音乐的翻版。

其二，和声色彩成为《塔》最重要的表现手段。德彪西淡化和声功能体系，扩大和弦范围，对和谐、不和谐一视同仁，强调和声的色彩功能，形成极具个性的和声语言。这种和声语言在佳美兰音乐中普遍存在。而德彪西作为一位作曲家在音乐史上最大的贡献，就在于他对和声功能体系的挑战。大量不协和音的运用淡化了功能体系，这一步对音乐史发展的推动是巨大的，因为，这冲出了调性的基础。这种挑战使《塔》消减了音乐的张力而增加了瞬间的美感，同时更倾向于没有和声功能体系的佳美兰音乐风格。

东方的佳美兰音乐为德彪西带来了创作灵感，提供了创作素材，开启了一扇独特的音乐之门，促生了东方音乐风格的印象派音乐，从而为印象派音

乐的繁荣与发展作出了重要的贡献。[1]

法国印象情景在我们的生活中当然是看不见的，但是这样的法国媚情和感受在巴黎的城里和乡村处处可见。不信听听萨克斯管所告诉你的巴黎夜晚街道旁的故事，听听巴黎女郎所唱的酒吧香槟中的情调，也听听管弦乐队声中的夕阳里巴黎人在小湖边、教堂旁懒懒但又潇洒的散步，再听听巴黎乡民在田野里拉着手风琴为自己演唱的快三步曲。

早在中国"五四"运动时期，社会上曾流传着这样几首歌曲：苏钟正的《观水》、倪觉民的《平等》、侯保三的《散步游戏歌》和《运动歌》、余沅的《算术游戏》、华航琛的《平等》、沈秉廉的《草屋一间树几棵》、沈心工的《蝴蝶来》，以及无名氏的《英文字母歌》和《共和世界》。这十首歌曲的歌词各不相同，但是曲调却是一样的。不听歌词，只唱旋律：



许多读者一定会说，那不就是英美歌曲《小星星》"Twinkle, twinkle little star, How I wonder what you are"（一闪一闪小星星，你是什么我纳闷）吗？但是，答案半对半错。对的一半是，它确实是歌曲《小星星》的旋律，而错的一半呢？根据钱仁康先生的考查，这首流行世界的英美歌曲的"根"是法国民歌《妈妈你听我说》。该曲旋律最初见于1761年，歌词出现在1765年。到了1778年，莫扎特根据这一主题，写下了一首12个变奏的钢琴曲。1849年，法国作曲家亚当又把这首民歌改编成了他的歌剧《斗牛士》中的著名女高音唱段。这首民歌出名了，有人重新填词写成了英美儿童歌曲《小星星》。这个例子说明法国民歌对欧洲古典专业音乐创作的重要影响，也说明它的旋律在世界各民族国家中的流行之广。同时，它也作为法国歌曲流入中国，我们将其重新填词演唱，成为了当时中国新文化运动的重要内容。这就是中国近现代音乐历史上著名的"学堂乐歌运动"。在"学堂乐歌运动"中借用了大量的欧

---

① 根据钱杨杰《论佳美兰音乐对德彪西〈塔〉音乐风格的影响》，载《玉溪师范学院学报》2008年第12期。

美歌曲重新填词而创作学堂乐歌，为传播新文化思想起到了非常重要的作用，法国歌曲是其中的一个重要部分。除了《小星星》之外，其他还有不少，如“学堂乐歌”重要人物李叔同和沈心工将法国歌曲《月光》重新填词，改为《爱祖国》和《喜雪》；法国歌曲《我的诺曼底》重新填词后成为了《梅花》《夜歌》；法国儿歌到了日本成了《小麻雀》，然后传入中国，重新填词后改编为《萤》《勤》《蜜蜂歌》《休假》《禽言》和《亮晶晶》。

借用法国曲调为中国革命而用的著名例子要数《法兰西马赛革命歌》。这首法兰西革命歌曲，后来成为法兰西第一共和国国歌《马赛曲》，在中国抗日救亡运动中被重新填词成为了救亡歌曲《御侮》，后来歌词修改，改名为《抗日歌》。钱先生对“学堂乐歌”的追“根”刨“底”，给我们提供了一幅清晰的文化传播和变迁现象的图像。这种现象一方面体现了经济和政治原因下的早期殖民主义文化的产物，例如前文提到的《新年好》一曲在非洲传播的例子；另一方面也反映了，欧洲音乐文化的传播，在中国近代历史上曾为我们思想解放、废除封建的新文化运动，以及保卫国家、抗日救亡运动产生了积极意义。这类歌曲和音调，从音乐上来说，听起来很有意思，洋旋律中文词，但是，从文化上来看，它们是一个时代、一种人文思想的写照。

三、东欧俄罗斯民族音乐风格

1. 匈牙利音乐中的东方遗音、巴托克旋律中的民间色彩

匈牙利位于喀尔巴阡山盆地中部,在欧洲的中部,属于内陆国家。匈牙利大部分地区是平原和丘陵,多瑙河的中游河水就是在匈牙利的平原和丘陵中穿越流过的。在匈牙利的平原和丘陵中,有一个中欧最大的淡水湖泊,叫巴拉顿湖,而平原和丘陵的周围被高山峻岭所围绕。这种地形看上去是有一点封闭式。匈牙利有一位音乐学家萨波奇·本采,写了一本有关世界各地的音乐旋律的书《旋律史》,他提出的观点是,旋律的特征与地理的位置和形态有很大的关系。我猜想,可能是匈牙利的特殊地理结构促使了这位音乐学家从地理的角度来分析音乐旋律的形态。他提出了"音乐地理学"的一些要点:1)音乐生活的出现和地表的自然结构有关。2)从文化地理的角度来看,封闭的地区有利于隔离和保存音乐风格,而敞开的地区则鼓励一种流通更快、更加觉醒的音乐风格的集中和变化。所以,艺术音乐文化成为敞开地区生活的一部分,而民间音乐的原始形式则紧紧地依附于封闭的内陆地区。3)衍生是音乐史中最重要的过程,几千年来,所有音乐风格都在地球上四处散开,

它们生存得越久，衍生得也就越远……这本书写得很好，给人很多启发。他的许多观点充分证实了音乐人类学所强调的，一种音乐的构成是与它相关联的环境和一切事物紧密相连的，经济的、政治的、民俗的、观念的，当然也包括自然地理环境的。匈牙利民间音乐的特征也充分证明了文化传播、民族迁徙、地理自然条件对它的影响。

与希腊相似，匈牙利也被土耳其和罗马帝国统治过，而且还隶属过它的邻国奥地利。之后，又和奥地利组成为奥匈帝国。奥匈帝国瓦解不久，建立了匈牙利苏维埃共和国。不到五个月，苏维埃共和国重新被君主立宪国替代。二次世界大战中，又折腾了一番，到1946年废除帝制成立了匈牙利共和国，三年后，改为匈牙利人民共和国。匈牙利的历史还真是有点复杂。事实上，还有更复杂的事情。中国古代民族中有一支叫匈奴，苏武就是去匈奴牧的羊。匈奴族被东汉朝击败后，有一些西迁，经中亚细亚，公元4和5世纪在欧洲建立了匈奴帝国。现在的匈牙利人马扎尔族是9世纪后才定居在匈牙利的。有意思的是，欧洲人将马扎尔人和匈奴人都混称为匈奴人。匈牙利这个国名也是这样得来的。由于这样的历史渊源，中国和匈牙利之间的文化和音乐的影响不可避免。因此，有学者开始研究匈牙利民歌中的中国因素和中国民歌中的匈牙利因素。

匈牙利保存着大量的民歌，这些民歌大多为五声调式。匈牙利作曲家、音乐学家柯达伊在其《匈牙利音乐》一书中明确指出，“到目前为止，我们必须认定，匈牙利民间音乐既与欧洲的旋律无关，又与我们相邻的民族无关，那么，其渊源来自东方。”柯达伊还说，“时间虽然可以模糊匈牙利人在容貌上所具有的东方特征，但在音乐产生的源泉——心灵深处，却永远存在着一部分古老的东方因素。”

匈牙利民歌一直是作曲家们音乐创作的源泉。匈牙利出了许多著名的作曲家，其中最出名的是李斯特、巴托克和柯达伊。这些作曲家的音乐素材和风格都是建立在匈牙利民间音乐的基础上的。李斯特的《匈牙利狂想曲》就是非常具有匈牙利音乐特点的突出例子。巴托克和柯达伊更是，他们的伟大音乐成就是在他们扎扎实实地研究、采集民间音乐的基础上建立起来的。

我听过巴托克所采集的匈牙利民歌的录音，也看过他将这些民歌记谱下来的手稿。巴托克真是一位无与伦比的天才，有许多乐谱都是他只听一遍就记录下来的。传说，他的音乐记忆是惊人得好，看了这些手稿，我对传说确信无疑。匈牙利民间音乐给予巴托克很大影响，他不仅去民间采集民歌，作为音乐学的内容来研究它，更重要的是他将这些具有鲜明特点的民歌素材作为自己的音乐创作的源泉。在巴托克不少音乐作品中，我们都能发现，那些五声调式性质的民歌在其旋律中留下了明显的风格特征。比如，1926 年他创作的《钢琴奏鸣曲》第三乐章中的一个主题，以五声音阶为骨架，带有强烈的民族风格。巴托克对民间音乐的注意是从 1905 年开始的。在一个村寨中，他第一次听到了匈牙利的民歌，古朴的匈牙利民间音乐深深地吸引了作曲家巴托克。巴托克自己讲道："我从一个村子到另一个村子，听到了我自己这一民族真正的音乐——民间音乐……我找到了自己的天职。"对于巴托克来说，他的音乐个性就是匈牙利民族音乐的个性和风格，他立志要恢复民歌精神，并且试图想要通过现代风格给这些民歌配置和声。他说这是用今天的表现方式介绍过去，就像给哈姆雷特穿上了现代服装。巴托克改编了许多民歌，例如《稀克郡民歌三首》《匈牙利民歌二十首》《三首齐克地区的匈牙利民歌》。

他曾说："研究所有这些农民音乐，对我具有重大的意义，因为这些音乐把我从流传大小调体系的垄断统治中完全解放出来。……应用它们，就可以产生许多新颖的和声结合。"可见，民歌已经在他的创作中产生了极大的作用，我们从他的许多别的作品中，诸如《第一弦乐四重奏》等，都可以明显地看到其音乐风格与民间音乐之间存在着某种必然的联系。

在巴托克的作品中，他的弦乐四重奏占有非常重要的地位。因为它们代表了作曲家不同时期的创作特点。笔者曾与学生合作分析过巴托克几首弦乐四重奏作品中的匈牙利民间音乐的因素，在此列举其《第一弦乐四重奏》。

从 1909 年初他完成《第一弦乐四重奏》到 1939 年完成他在欧洲创作的最后一部作品《第六弦乐四重奏》，每一部作品都是一个里程碑。就如贝多

芬那样，他把许多的心血都凝聚在弦乐四重奏中。因此，透过这些作品可以看出巴托克在这个阶段中的创作历程。他从一开始就意识到，仅仅把瓦格纳的德奥创作手法和当时匈牙利流行的音乐语汇结合在一起，是无法拯救匈牙利音乐的。于是，他就试图把民间音乐的某些特征运用到他的创作中。一方面，他继承晚期浪漫主义的半音阶体系；另一方面，他采用民间音乐元素，从而形成了自己的创作风格。在他的弦乐四重奏中，几乎每首都可以看到民间音乐渗透在其中，并且感受到民间音乐对他的影响。在他的四重奏中，巴托克并没有把某一首民歌的旋律直接搬到他的作品中，而仅仅是用它的骨架，然后再经过变化形成他自己独特的风格。

巴托克在写《第一弦乐四重奏》之前，已经开始采集和搜集民间音乐，与柯达伊一起汇编民歌和为民歌配置和声。他曾说："研究所有这些农民音乐，对我具有重大的意义，因为这些音乐把我从传统大小调体系的垄断统治中完全解放出来。……应用它们，就可以产生许多新颖的和声结合。"[①]可见，民歌已经在不知不觉中进入了他的创作。

首先来看《第一弦乐四重奏》的第三乐章中它的旋法特点。虽然第三乐章是一个快板乐章，属于谐谑曲，但是在这个乐章的展开部和再现部之间有几小节的广板。这几小节的旋律就是来自古老的匈牙利民歌，它是由巴托克二度创作变形而成的。巴托克只在原型中截取 1 小节，而且在节奏、调性等方面都做了改动。由于是在乐章内部出现，为了要和前面的主题个性造成对比，他就把原来四分音符为 1 拍扩大成二分音符为 1 拍，每小节的 3 拍还是保持不变。前面的节奏都是非常紧凑的，连续的 16 分音符加上连续的切分，造成跳跃性非常强烈的主题个性。而在第二小提琴紧接着第一小提琴进行对位时，又做了改动，把原来的大二度变成了小二度。然后，到了大提琴模仿时变化就更大了，他索性把五声音阶都改成半音进行。显然，巴托克在这里引用这样 1 小节民歌材料，其目的并非是为了介绍民歌，而是其对民歌的一种的感情、眷恋和幻想。民歌在此获得了新生，听众对古老的曲调忽然有一

① 拉约什·莱斯瑙伊：《巴托克传》，人民音乐出版社，1985 年，第 105 页。

种耳目一新的感觉。

再看巴托克在四重奏中五度结构的运用。比如在《第一弦乐四重奏》第三乐章开头，在中提琴上出现的主题从 b 音开始；到再现部，这个主题第 1 次在小提琴上出现时，开始音是 f，也就是 b 音的上方五度音；14 小节以后第二次出现，又从 b 音的下方五度音 e 开始。

这样两次变化重复，并且与原来的主题都是五度关系，正符合匈牙利民间音乐多五度结构的特点。虽然不是严格的五度结构，但是这种用五度关系来模进的方法在匈牙利民间音乐中比比皆是。由于是末乐章，它的结尾是对整部作品的总结，因此显得比较重要。巴托克在这里先用了一个全音阶，并且速度是 presto，然后就以 b、e、a 这三个音为骨架，从小字组的 a 音开始阶梯式上行到小字三组的 a 结束。一听上去，就像五声音阶中的四音列。并且，最终以这三个音作为和声结束。这样一个强有力的终止和声盖过了前面所有的和声。而以四五度为基础的和声正是五声音阶中常用的和声语言。前面已经论述过，五声音阶也被普遍运用于匈牙利民歌，是匈牙利民歌的一个特点。巴托克用这样明显具有民间音乐特点的和弦结束，显然并不是一种巧合，而是民间音乐已经作用于他的身上并且通过他的写作而自然地体现。再是，从第三乐章的节拍来看，很明显是采用了复合拍子。其中，主要是 4/4 拍与 3/2 拍的交替使用。4/4 拍大多数用在主题部位，而 3/2 拍则是常运用在过渡句中，与 4/4 拍在形象上形成对比。因此，也可以说是以 4/4 拍为主的复合拍子。而这样的一种节拍组合方式，在匈牙利民歌中同样是占有一定的比重。

复合拍子是匈牙利民歌的另一特点，在巴托克采集到的民歌中大量地存在着这样的节奏特征。有的民歌是用 6/8 拍结合 5/8 拍的组合，有的把 6/8 拍和 2/4 拍结合在一起，还有的民歌一共只有 10 小节，但是节拍却异常复杂，把 10/8、9/8、8/16、9/16 四种节拍结合在一起。我们看到，复杂多变的节拍组合的匈牙利民歌特点，已经被巴托克潜移默化地运用在他的作品之中。

科达伊曾经这样评论这部弦乐四重奏："《第一弦乐四重奏》表现一出内



图 20 巴托克用爱迪生的留声机在记录和研究其采集的民歌

心斗争的戏剧，一场‘起死回生’。一个已经达到‘不存在’的彼岸的灵魂复活起来。它是一首标题音乐，但它本身表达得这样清楚，并不真正需要一个标题。”①他的说法正暗示了这部弦乐四重奏充分体现了巴托克的匈牙利民族音乐创作之路。

2. 俄罗斯民间音乐与“民族乐派”

俄罗斯的地理位置是在欧洲的最东南端，也就是欧亚大陆的北部。这是一个世界上地域辽阔、民族繁多的国家，是我们中国北方最接近的邻邦。

俄罗斯是前苏维埃社会主义共和国联邦中最有实力的国家和民族。在新中国成立不久时，俄罗斯和中国就有了非常亲密的友谊和往来。虽然之后有一段时间由于“冷战”的政治历史原因，两国间的交往有所耽搁，但是艺术

---

① 约瑟夫·乌伊福卢希：《巴托克的弦乐四重奏〔上〕》，载《外国音乐参考资料》1982 年第 2 期，第 73 页。

上的沟通还是依然进行的。我小时候所读的小说中，给我印象最深、影响最大的是俄罗斯作家奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》一书。长大些后，还读了《静静的顿河》《安娜卡列尼娜》《战争与和平》《日瓦格医生》以及普希金的诗篇等。也看过《白痴》《莫斯科不相信眼泪》《这里黎明静悄悄》等非常好的电影。

大家都非常熟悉俄罗斯歌曲，像《莫斯科郊外的夜晚》《红莓花儿开》《伏尔加船夫曲》《在贝加尔湖的草原上》《喀秋莎》等都是脍炙人口的歌。20 世纪 60 年代以前出生的人，大概没有人不会唱这些歌曲的。俄罗斯音乐的魅力是有其历史原因的。提到俄罗斯的古典音乐，读者们一定会立即联想到柴可夫斯基，他的芭蕾舞剧音乐《天鹅湖》、管弦乐《胡桃夹子组曲》、钢琴小品《四季》以及《悲怆交响曲》。大家也会想到里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》，穆索尔斯基的《图画展览会》和《荒山之夜》，格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》，鲍罗丁的《在中亚细亚草原》，普罗科菲耶夫的《彼得与狼》，拉赫马尼诺夫的《第二钢琴协奏曲》，以及肖斯塔科维奇的《列宁格勒交响曲》等等。这些都是欧洲古典音乐中的优秀经典作品。之所以它们被称为优秀经典作品，一方面是因为作品本身的优美、结构的完整成熟、作曲技法的高深娴熟；另一方面更主要的是一批作曲家构成的“强力集团”所体现的民族风格，也就是明显、强烈的俄罗斯民族风格。所以，“俄罗斯民族乐派”的音乐特征在俄罗斯音乐历史上占有非常重要的地位。

俄罗斯一直非常重视民间音乐的传播和保护，而且民歌也在人们的城市生活中广泛流传。尤·凯尔第什在《俄罗斯音乐史》中提到，俄罗斯民歌在城市范围内广泛流传，曾有一位名萨哈罗夫的人做过一个有趣的统计：“1838 年 1 月 1 日我计算从 1770 年到 1838 年在俄国印行的所有俄罗斯歌曲集，结果是一共有 126 版……假如每一版只印一千部的话，那将有 12 万 6 千部大本、小本、一卷、两卷甚至十二卷的歌曲集在俄罗斯的城乡流传。”萨哈罗夫的统计有些夸大，因为他没有考虑到，随着新歌曲集的出版，旧版的歌曲集已经残缺不全、被人遗忘和无人使用了。但以上的数字还是足为例证的。19 世纪初每年都出现有为广大群众传播用的歌曲集，并且这种歌曲集不仅在彼得

格勒和莫斯科出版，而且在许多外省的城市出版。这些歌曲在编排和内容上通常都大同小异，基本上把同样的一些歌曲重印。

俄罗斯音乐家达尼拉·卡申曾改编了大量的民歌。1833 年至 1834 年他出版了歌曲集《俄罗斯民歌》三卷。作曲家兼小说家古利辽夫也曾于 1849 年出版了《俄罗斯民歌选集》，他更是进一步地把民歌曲调富于个性地自由地再现出来，使得被改编后的民歌具有丰富的浪漫曲性质。

丰富的俄罗斯民间音乐素材激发了作曲的创作灵感，俄罗斯产生了一批民族乐派的作曲家，他们的音乐营养来自他们的民族和民间音乐。以巴拉基列夫为首，包括鲍罗丁、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫五人组成了“强力集团”，他们提倡以民间音乐为基础，建立俄罗斯民族音乐风格。他们在 19 世纪 60 年代中，收集、整理、改编和研究俄罗斯民歌，创作出了一批具有鲜明的民族特色的作品，从而成为了欧洲“民族乐派”的重要代表。他们的思想和努力也影响了柴科夫斯基。在 1868 至 1869 年间，柴科夫斯基写成了《五十首俄罗斯民歌集》。

建立民族乐派的思想的根基在格林卡，他是第一位俄罗斯古典作曲家，为俄罗斯民族乐派发展奠定了坚固的基础。从 18 世纪末叶开始，俄罗斯进入民族意识不断觉醒的时代，俄罗斯的文化发展也进入了一个新的历史时期。在音乐艺术上试图创造出具有民族风格的俄罗斯音乐，成为当时进步音乐家们的一个主要课题。格林卡为解决这一问题作出了卓越的贡献，他的创作，在内容和艺术表现手法上高度概括，在音乐形象的刻画和音乐语言的运用上接受了优秀的俄罗斯民间音乐和欧洲古典音乐的传统，从而树立了一种典型的俄罗斯风格。格林卡的《卡玛林斯卡亚幻想曲》在俄罗斯古典音乐中占据着重要的地位。它是以俄罗斯民间广泛流行的婚礼歌和卡玛林斯卡亚舞曲为主题加以变奏、发展写成的管弦乐作品。这首规模不大的管弦乐作品，在表现俄罗斯人民生活、运用民间音乐素材、乐曲结构形式和管弦乐配器法等各方面都为后人提供了可贵的经验。柴科夫斯基曾指出，“所有的俄罗斯交响音乐作品都是从《卡玛林斯卡亚幻想曲》中孕育出来的”，因此，这部作品被认为是俄罗斯第一部民族的交响音乐作品。尤·凯尔第这样评价，格林

卡创作了古典型的完美的民族音乐形式,用真正的高度的交响性的因素丰富了俄罗斯音乐,他在这一领域达到了俄罗斯古典音乐的最伟大的典范的水平。格林卡创作的艺术感染力始终不衰的魅力和力量的根源,首先在于他以内在的丰富和理想体现了真正现实生活的不同方面。格林卡的音乐正是由于这些品质,在精神上才像和他相近的普希金的诗一样,对于我们有不可超越的、永世的典范的意义。

图 21　俄罗斯民间乐器巴拉莱卡琴



拉丁美洲篇

我们将美国以南的美洲地区，包括墨西哥、中美洲、西印度群岛和南美洲，称为拉丁美洲。拉丁美洲民族的分布和种类非常复杂，包括印第安人、白人、黑人以及各种不同的混血型。其中白人最多，其次是印欧混血和印第安人，黑人是少数。由于长时间的殖民文化的影响，这一地区许多国家的官方语言为欧洲拉丁语系的西班牙语、葡萄牙语、法语，因此它被称为拉丁美洲。正是由于人种、语言、文化和政治的复杂性，拉丁美洲的音乐形成了它丰富而又具有独特个性的风格。

有学者曾问道，拉丁美洲真的是拉丁的吗？如上所述，拉丁美洲事实上是由几种民族因素组成的。这样一个复杂的民族混合，将南美洲、中美洲、西印度群岛统称为拉丁美洲是否妥当成为了具有争议的问题。1941 年 11 月 24 日，《时代》杂志上发表了一篇阿根廷读者来信。信中说："你们为什么老

是称我们为拉丁美洲人？你们难道不知道，我们讨厌这个叫法？我们是中美洲人，或者是南美洲人，而不是拉丁美洲人。”这样的呼声在拉丁美洲不是个别的，也不是只在民间的。1942年9月，秘鲁驻智利的大使拉菲尔·贝拉翁德博士对美国新闻界发表声明说，拉丁美洲这个称呼是不对的，因为它意味着与美洲某种实质上并不存在的精神联系。这位博士提议，改称为西班牙美洲或者葡萄牙美洲，因为这样与历史和文化更有联系。

秘鲁的一位知识分子提出了更为精彩的建议。他说，唯一真正的美洲人是印第安人，所以称印第安美洲是最恰当的。同一思想的人也还提出，应该称美洲印第安更为合适。洪都拉斯的一位诗人罗木洛·杜隆曾经这样写道：

> 我们不再有乡村小调；我们跳的都是华尔兹或者丹萨舞……虽然我的血管里流的是印第安人的血液，我的感受、思想和爱情却仿佛都是西班牙人。不要印第安西班牙，要西班牙印第安！

从政治、社会和文化的尊重来说，笼统地概括这样一个大地区的特征的确是有一点不妥，特别是用“拉丁”这个殖民主义意味如此强烈的词来称呼如此丰富多彩的民族和国家的文化，事实上反映了欧洲中心论的思想。这些都是历史遗留下来的问题。那么，称谓是一回事，音乐文化的特征又是另外一回事。这个被称为拉丁美洲的地区的音乐的确有着自己明显和强烈的特征。大概除了华尔兹外，现在世界流行的舞蹈大多产生于拉丁美洲。这种舞曲风格的音乐为世界音乐文化增添了宝贵财富。

正如民族音乐学家陈自明先生在《环球采风》音乐资料中介绍的那样，古代印第安人曾在这里创造了灿烂的玛雅、阿兹台克、印加三大文化。音乐在当时也得到了较高的发展。玛雅人的舞蹈紧密地结合在一起，他们用敲击乐器较多；阿兹台克人更经常使用木鼓、竹笛、海螺和葫芦制成的摇铃；在印加人的音乐中，则以排箫和竖笛著称，据说当时曾有多达百人的竖笛乐队为舞蹈伴奏。

经过几百年的殖民统治后，拉丁美洲的音乐文化发生了巨大的变化。由于大量欧洲音乐文化传播到了整个拉丁美洲，同时，来自非洲的黑人奴隶也带来了非洲的音乐艺术。长时期种族间的混血，又形成了各种新的混合民族。拉丁美洲的文化正是欧洲文化、印第安文化和非洲文化经过长期的碰撞、冲突、渗透、吸收后融合而成的一种统一而又多元的文化。它源于这三种文化而又不同于原有的文化，以崭新的面貌出现在世界上，形成了十分丰富、多种多样的音乐风格。人类文明丰富多彩，文化传统交互错综复杂，历史经历也包括不同的阶段，这许许多多的表面现象都会使人产生一种错误印象，这个拉丁美洲是一个分散的大陆。的确，这个大陆的文化是由各个组成部分构成的，它们的发展也都是不平衡、不规则的，但也正是这些不同的地理、习俗、文化的因素使得它绚丽多彩。这个绚丽多彩的文化是一个整体，这点在音乐上体现得特别充分。它的总体音乐特征是什么呢？这就是它的特有的节奏风格。从拉丁美洲这个大范围来说，它的音乐节奏是活泼，但不是激昂的；是热情，但不是野性的；是有起有伏，但不是没有规则的。人们一听它的节奏，就不会有半分犹豫地说，这是拉丁风格。那就是因为，它给人以摇晃而又有韧性、弹跳而又有节制的感觉，就好像有点“粗中有细”“酸中带甜”的意思。尽管形容了不少，但是，事实上，这种节奏是不能用语言来表达清楚的，而需要去感受。我们能感受到拉丁美洲音乐节奏中无比的热情，充沛的活力，神奇的风貌。正如古巴诗人何塞·马蒂所说的，“拉丁美洲是一片用音乐和大自然秀丽景色装点的和谐和富有艺术的土地。”

一、安第斯山脉、巴西印第安音乐传统

1. 安第斯排箫声中的印加社会文化性

安第斯山脉坐落在南美洲西部，纵贯南北，全长9000公里，穿过阿根廷、智利、玻利维亚、秘鲁、厄瓜多尔、哥伦比亚直到委内瑞拉。其海拔高达约7000多米。安第斯高原主要指的是山脉的中段地区，即秘鲁、智利、玻利维亚境内的高原地带。生活在安第斯高原的绝大多数是印第安人。这里是原印加帝国的所在地，因此还保留着许多印加文化。那里的印第安人创造了极其优美动听的安第斯音乐。

笔者第一次接触安第斯音乐是在1991年，也就是刚去美国西雅图留学的那年。与我同时入学的有一位同学叫克尔，他来自秘鲁。他不仅是学生也是教师，教的就是安第斯音乐。在与克尔的交往中，我学到了不少有关安第斯音乐的知识。安第斯音乐以五声调式为特征，形式多种，有歌唱、舞蹈和演奏。东方音乐的主要特征之一是五声性，那么远在南美洲的安第斯音乐怎么也会五声性的呢？有一种理论认为，安第斯音乐的五声性是因为延续了古代印加文化，而古代印加人又是来自亚洲的蒙古，由此而奠定了安第斯五声性音乐的基础。

目前最为流行的是乐队演奏的安第斯音乐。以三人组成的安第斯乐队是最常见的，排箫、曼陀林和吉他的组合是最典型的小型安第斯乐队形式。当然，还会有一些“变奏”组合形式，比如以口琴替代曼陀林，以小提琴替代吉他，更常见的情形是用两架排箫来演奏，或者以单管的竖吹笛替代多管的排箫等。

排箫是安第斯音乐中最重要也是最有特色的乐器。如大家所见，排箫是以多根竹管并排绑扎在一起构成。排箫的尺寸大小不一，数量多少也不一。小者用一只手拿着就可以演奏，稍大一点的要用双手握着演奏，再大再长的，有将近一个人的长度那么高。一般来说，安第斯音乐中的排箫是两排的，前排稍微低一点，后排略微高一点。这是为了便于演奏。想象一下，如果说，一支排箫有 12 个音，也就是 12 根竹管，都将它们排成一排的话，要演奏高低音跳跃较大的旋律将有多困难！也就是说，整个 12 支竹管排成一排的排箫，要不断地来回运动是极其不方便的。当然，东欧国家中有的排箫是一排的，但是它们往往尺寸比较小，音也比较少一些。所以，南美洲印第安人的安第斯音乐的排箫的制作结构是很有道理的。

安第斯排箫一般只用于合奏而很少作为独奏，而且音乐具有很强的社会文化性。这主要是指在村庄寨区的音乐活动。是这样的，南美洲印第安人将演奏排箫看作是一种社会活动。他们强调部落、村寨之间的和谐，强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一段旋律是由每一个人的一个音组织起来的，每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思是说，整个社会就像一首音乐，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐，特别是像南美洲印第安人演奏排箫这样的方式，是需要非常高的音乐能力和演奏技术才能完成的，所以印第安人排箫音乐需要很严格的音乐节奏感、很好的音乐素养、很好的音乐专业水平。可是，印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动，而没有经历过较好音乐训练的



图 22　安第斯音乐(洛秦摄)

人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下,印第安人认为,人的参与是主要的,人心的和谐是本质的,而音乐只不过是一个手段,它的结果相对而言是不重要的。这是一种非常有意思的社会文化现象。

安第斯音乐如今在许多地方都很流行,在美国也是这样。人们用各种不同类型的乐器组合来演奏。在街头上,人们常常可以见到、听到安第斯音乐的演奏。美国自己有印第安人,由于地理环境、生活习俗和受外来文化影响等的差别,北美洲的印第安人音乐和南美洲的印第安人音乐很不一样。从音乐角度来说,南美洲印第安人的安第斯音乐,旋律性比较强,所以人们比较容易接受。因此,一些生活在北美洲的印第安人现在更喜欢南美洲的安第斯音乐。这些安第斯音乐乐队都是由这些印第安人组成的。

安第斯音乐最大的特点是它的排箫所奏出的甘甜但又带着忧伤气息的音调。一位美国朋友也喜欢安第斯音乐。她去过世界许多地方,曾随西雅图

的“和平合唱团”去智利演出，在那里听到了不少当地人演奏的安第斯音乐。之后又去意大利，竟然在威尼斯的街道上也见到了安第斯乐队。我曾在日本大阪和京都也都见到过安第斯音乐的演奏活动。安第斯音乐似乎成为了国际流行现象。这位美国朋友知道我研究世界各民族的音乐，也非常喜欢安第斯音乐，特地送了我两张安第斯音乐的CD唱片。这位朋友对安第斯排箫音乐的特点作过一点评价，我印象很深。她说，安第斯排箫吹奏旋律时的长音尾声像摇晃的水波一起一伏，其音色和语句更像说话的气息。尽管她所说的不是音乐专业术语，但是非常形象化地描绘了安第斯排箫的特征。有一个印第安人建议，如果会吹奏安第斯排箫的话，一定要去海边的高山上，在寂静空旷的山顶，面对大海而演奏。可以想象，当来到了寂静空旷的山顶上，面对大海，演奏着安第斯优美的排箫音乐，那样的心情是难以用文字来描述的。

2. 印加帝国故都中的“太阳节”、秘鲁吉他琴弦中的“混血”声

在15至16世纪期间，印加帝国一直是安第斯地区的主宰。由于印加帝国的强大，当时它的势力范围一直扩展到哥伦比亚和智利。但是，西班牙殖民政权占领了秘鲁，1532年印加第十三世国王被杀，此后它沦为西班牙殖民地。因此，许多印加地区的音乐都表现出民族的忧伤情绪。例如，在一首民歌中我们听到：让我们上山去吧！在那里我们可以畜牧我们母亲般的驼羊。我们是那样地忧伤，因为我们失去了土地，我们没有衣粮。

秘鲁主要的居民是印第安人，那里是印加帝国的文化摇篮。在当时，秘鲁的财宝要比金子更为珍贵，它成了西班牙殖民主义者的金库。奇穆文化的陶器、纳斯卡和蒂亚瓦那科的纺织以及印加象牙金雕，都是人类历史上的宝贵艺术财富。秘鲁音乐通过印第安人的传承，保留了大量古代印加音乐文化的传统。由于西班牙文化的入侵，秘鲁传统音乐成为了一种文化交融的结果。例如，许多秘鲁人都会演奏吉他，它是秘鲁传统音乐中的重要乐器，而吉他完全是西班牙殖民文化的产物。由于文化的交融，西班牙吉他在秘鲁已经

不完全像它原来的风格，而添加了当地的，特别是印加安第斯文化的因素。还有一种叫做“可纳”竖笛，原来也是五声音阶的民间乐器，由于欧洲文化的影响，现在也演奏欧洲风格的乐曲。《拉丁美洲音乐公报》中有一篇秘鲁音乐评论家卡洛斯·赖加达的文章《秘鲁音乐概貌》。作者指出，西班牙人对印加文化表现出一种奇特的态度。最初，那些入侵者关心的只是权势、财富，他们难以想象会对印加人简单的音乐旋律感兴趣。但是，随着逐渐对这个古老帝国的了解，西班牙人开始感受到印加文化中那种别具一格的民族艺术的魅力。因此，在秘鲁传统音乐中，两个种族和文化在美学观念上相互渗透，形成了一种先是不自觉地，然后是有意识地音乐上“混血”的现象。西班牙吉他的安第斯化和安第斯竖笛欧洲化就是在这样的情形下产生的，也因此形成了南美洲音乐的重要特点。

近年来秘鲁乡村的生活形成了一种特别的样态。一年中的大部分时间，安第斯的乡村是空闲的。因为许多村民都移居到附近的城市中去求职和生活。就像目前中国许多城市中的情形，农民大量进入城市，因为他们在城市里能挣到比农村多得多的钱，也因为城市的许多生活方式对他们来说具有很大的吸引力。秘鲁就是这样。然而，每年到了节日来临的前夕，这些村镇就开始热闹起来。房屋被重新粉刷，外出在城市求职的人们也回了家，大家开始忙碌节日的准备工作。有钱的出钱，有食物的贡献食物，有才能的表现才能。音乐、歌唱和舞蹈会在节日中起重要的作用，例如盛行的安第斯高原双人舞蹈“卡书亚”，与西班牙传统相结合产生的“玛里内拉”舞，以及狂欢节舞蹈“帕萨卡尔”等。

秘鲁的节日不少，太阳节是其中重要的一个。南美洲的印第安人有一句谚语：“别人崇拜上帝，我们敬奉太阳。”印第安人非常崇拜太阳，印加一词在印第安语中意为“太阳之子”。在秘鲁各地，人们可以见到各类与太阳有关的建筑，如太阳庙、太阳门、望阳台、太阳金字塔等。为了表示对太阳崇拜，他们每年都要定期对太阳进行祭典，这就是太阳节。太阳节定在每年的 6 月 24 日至 30 日。按照印加历法，那时是南半球的“冬至”。所以要以节日来送旧迎新。在秘鲁东南部古印加帝国的故都库斯科，节日期间，数十万印第安人

和白人、印欧混血种人盛装汇集，庆贺节日。人们载歌载舞，男女老少欢庆鼓舞，这样的热闹情形要持续一个星期。至今，一些古老的歌颂太阳神的印加民歌依然流传在民间，例如《印加帝国的箭》《侍奉太阳神的少女》。

节日的过程很有意思，首先是点燃圣火，然后是专人装扮的印加王和王后登上祭坛，举行对太阳神的祭祀仪式。祭祀仪式之后，人们虔诚地将贡品放在祭坛上，敬献给太阳神。之后，人们围着祭坛朝拜祈祷、咏歌奏乐、欢庆鼓舞。由于欧洲殖民者的占领和统治，太阳节一度被取缔停止。1824 年秘鲁独立，但是，直到 1944 年，太阳节才恢复。对太阳节的庆祝不仅只在秘鲁，印第安人在美洲各地都举行庆祝太阳节的活动。

3. 巴西狂欢节中的“桑巴”

南美洲最大的国家是巴西。巴西是一个联邦共和国，是南美洲最大的国家，占南美洲总面积的一半。当然，人口也最多。其中白种人占一半还多，其次是混血种人，中国移民在巴西也有不少，据说还都非常成功。巴西人的官话是葡萄牙语——又是一个殖民文化的国家。首都是巴西利亚，但是，最大的城市是圣保罗，其次是里约热内卢，这两个城市的人口数量、经济发展水平、文化集中程度等都比首都巴西利亚要强得多。而巴西利亚则是一个新兴的现代化城市。

巴西的人种繁多是出了名的，亚马逊河在巴西所占面积之多是出了名的，巴西的咖啡之香也是出了名的。另外一个出了名的，是巴西的狂欢节。每年的二月或三月期间，巴西的全国上下都要进行尽情地狂欢。在这种狂欢节中，人们狂热尽兴、激动人心地跳着闻名于世的桑巴舞。桑巴舞被称为“世界上最伟大的表演”。

狂欢节，也叫做“谢肉节”。节日期间，人们进行各种宴饮、舞蹈活动。世界上许多国家有欢度狂欢的风俗。要说狂欢节的隆重场面，则要数巴西了。狂欢节最早是欧洲的民间节日，之后传入到美洲和其他地方。我访问过美国东南部的著名城市新奥尔良，那是爵士起源的家乡。新奥尔良曾经是法国人的地盘，所以博物馆里的陈列、商店里的物品、街道上的马车、化装舞会上的

服装都告诉大家，那里也曾经有过极为热闹的狂欢节。

笔者曾在美国大学“南美音乐”课堂上观看了不少有关巴西狂欢节的激动场面的录像，从中所看到的巴西狂欢节的景象是这样的：

巴西狂欢节是葡萄牙人带来巴西的。他们给巴西带来了殖民主义，带来了葡萄牙语，也带来了狂欢节。节日期间，巴西全国沉浸在一片欢乐的气氛之中。其中，里约热内卢和萨尔瓦多最为热闹。届时，如醉如狂的男女老少载歌载舞，尽情欢乐。城市里彩旗飞舞，人山人海，马路两旁连绵不断的排楼和临时看台，在五光十色的霓虹灯映照下，显得格外壮观夺目。狂欢节的重要活动是桑巴舞游行。桑巴舞的特点是紧张、欢快、兴奋、激动。跳舞时，舞蹈者的腹部、腰部和臀部不停地扭动和抖动，可以说身上的每一块肌肉都在跳动。据说，桑巴舞最早起源于非洲，传入巴西后，吸取了巴西当地的舞蹈，逐渐成为今天巴西最为流行的舞蹈。在节日游行队伍中，人们身穿艳丽的服装，戴着各式各样醒目的面具，有的还高举各种各样的模型，有的手持各类乐器，簇拥彩车，伴着音乐声，边行进，边跳桑巴舞。

桑巴舞的形式活泼，内容丰富。各个集体的舞蹈都会有一个明确的主题。这些主题大多是根据民间传说、神话故事、历史事件或现实生活中的内容创作出来的。巴西有不少黑人，是奴隶制度时期从非洲被贩卖来的，在很长的一段历史过程中，巴西黑人一直以争取自由作为他们的生活目标。在狂欢节的主题中，也反映了这样的历史心态。黑人居民多表演风神、雨神、电神，借此来象征某一种力量，反映的是正义战胜邪恶的愿望。游行队伍中，那些巨型彩车最引人注目。每一辆彩车上都有扮演的“国王”或“王后”，他(她)们笑容可掬，向观众们频频招手。街道上，欢呼声、鼓乐声、号角声和汽车喇叭声此起彼伏。成千上万的围观者被宏大的场面、优美的表演深深吸引，他们时而热烈欢呼鼓掌，时而抛撒彩带、花絮、纸屑，气氛之热烈，情绪之高昂，在世界其他地方是罕见的。一般，游行从上午10点开始，直到深夜。节日期间，天天如此。巴西音乐家每年还为狂欢节创作狂欢节进行曲并参加评奖、推广，现在巴西的桑巴狂欢节已成为世界性的节日了。

作为桑巴音乐来说，它的形式和风格是多样的。在狂欢节中用的是一

种，而在平时生活中演奏和欣赏的又是另一种。一般而言，桑巴为大调，二拍子节奏。传统桑巴分为城市桑巴和乡村桑巴两种。城市桑巴节奏快捷、灵巧，乡村桑巴则切分较多。桑巴在节奏、舞蹈、服装等方面都继承了大量的非洲歌舞传统。现代桑巴形成于20世纪初，巴西将桑巴作为具有代表性的民族文化传统，在1939年纽约"世界博览会"上介绍给了欧美各国，当时人们被桑巴的绚丽缤纷的舞姿、热情奔放的节奏所吸引。从此，桑巴进入了舞厅，成为了现代国际标准舞之一。

联合国教科文组织2005年公布的第三批人类口头和非物质遗产代表作项目名录之一的巴亥瑞康卡乌的圆圈桑巴舞，是巴西诸多桑巴舞中的一种，是将音乐、舞蹈、编舞、诗歌和节日活动融为一体的桑巴舞。它最早出现在巴亥州的瑞康卡乌地区，起源于当地非洲奴隶的舞蹈和文化习俗。而后，葡萄牙文化的因素，如语言、诗歌的特殊形式和乐器等，融入进来并改变了节奏和编舞。圆圈桑巴舞被认为是弱势族群身份与自由的象征。虽然外来影响不少，但圆圈桑巴舞基本保持了非裔巴西人的音乐形态，并成为这一地区流行文化的见证。

所有参与者围成圆圈，是圆圈桑巴的主要特点之一。很多场合都有这种桑巴表演，如流行的天主教庆典、北美印第安人或非裔巴西人的宗教仪式等，也可以在室内或室外进行即兴表演。所有参与者，包括初学者都被邀请加入舞蹈的行列，边观察边模仿。通常，舞者为妇女，一个接一个上前，其他人拍着手，舞成一个圈。圆圈桑巴最典型的动作是Umbigada——班图文明的见证，圈中心的舞者邀请下一位进入圈中心。圆圈桑巴与其他形式的区别，是称为miudinho的特殊步法、中提琴(machete)的使用、小型葡萄牙吉他和短小重复对句的诗歌演唱。①

4. 巴西音乐剧中"解放奴隶"的故事

在肯特大学留学期间，我的一个教授卡扎第是黑人，来自非洲。他在美

① 联合国教科文组织2005年公布的第三批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

国著名的加州洛杉矶大学获得了音乐人类学博士学位后，又去了巴西。在那里，他读了社会学，获得了第二个博士学位。所以，在课堂上，他向我们做了过不少有关巴西音乐的介绍，其中讲到过一个巴西音乐剧。这个音乐剧的故事是这样的：

在几十年前，一个巴西白人庄园主拥有大片的土地和牛，也拥有许多奴隶，这些奴隶都是黑人。虽然当时巴西依然实行着奴隶制度，但是庄园主和奴隶之间的关系比较和睦。在地位、权力和财富上虽然两者间差距很大，但是在感情上庄园主和奴隶已经是比较融洽了。这位庄园主有一个非常喜欢的男奴隶。这个奴隶不仅身强力壮、心善忠诚，而且还做得一手好鼓、唱得一手好歌，深得主人欢心。

黑奴有个漂亮的妻子，怀孕了。有家庭和小孩的人都知道，女性在怀孕时的许多要求是离谱的、不着边际的、异想天开的、难以办到的，但是做丈夫的又必须要设法去完成，哪怕是刀山火海也要上，哪怕是阴间地狱也要下。这不单单是丈夫要努力使得妻子快乐，完成一个男人的职责，更重要的是，妻子肚子里正怀着他的孩子。妻子的无理要求你可以不管，但是，一个幼小的生命正在成长，他的需要你不能不管。在这种前提下，妻子的要求就成为了幼小的生命对他的父亲发出的命令，是没有任何理由来拒绝的。特别是在吃的方面，如果妻子说她要吃天上的星星，那丈夫好像恨不得真的要上天去摘下来似的。

一天，怀孕的妻子对黑奴丈夫说，她想要吃有一头牛的肚子。丈夫问，哪一头牛。妻子告诉他是"那头"。黑奴听了后，全身吓得直冒冷汗。他对妻子说："你好吃不吃，为什么偏偏要吃'那头'的？"妻子说："我就要吃'那头'的！"

这是一头什么牛呢？这是庄园中最健壮、威武的领头牛，是庄园主最宠爱的牛。这头牛似乎是庄园主的化身，庄园的象征。要将这头牛偷来杀了，吃它的肚子，这还了得！所以黑奴吓得浑身颤抖。他又对妻子说："你不要命了是不是？"妻子回答："即使不要了命，我也要吃！"

黑奴非常爱他的妻子，他是一位非常称职而且是刀山敢上、火海敢下的丈夫和父亲，他完全理解，这不是妻子的无理或失去了理智，而是那幼小的生

命正在呼唤着他的要求。那是一道不可抗拒的“圣旨”。于是,那头牛被杀了,牛肚被吃了,丈夫的使命完成了,妻子的要求满足了,大祸也闯下了。

这对黑奴夫妇闯下了大祸后,知道他们的性命难保。于是,逃离了庄园。庄园主发现牛的头领被杀,命令人马追逐逃亡的黑奴。在巴西早期奴隶制中,除了主人、奴隶,还有一类人,就是我在前面提到的混血种的人。这些人的地位比黑人要高得多,在庄园中担任管家、领班、工头之类的职位。所以,前去追逐逃亡的黑奴的人马就是这类人。这类人处于奴隶和主人之间,他们为主人干事,但是,感情却是向着黑奴的。

这对黑奴夫妇被抓到了。但是,追逐黑奴的人没有立即将黑奴带回庄园。领班派了一个聪明人来向主人报告说,人抓到了,怎么处理。主人说,都杀。聪明人说,女黑奴怀有身孕,马上要分娩,怎么办？主人想了想说,免杀,但是,男黑奴要杀。聪明人说,男黑奴声称要自杀,怎么办？主人说,不管,要杀。聪明人又说,杀了男黑奴,没有人为你做鼓了,没有人为庄园唱歌了怎么办？主人犹豫了。聪明人继续说,他是你最喜欢的奴隶,杀了他后,你想他了怎么办？主人反问聪明人,你说怎么办？聪明人说,罚他为你用那牛的皮做十只最好的鼓,为庄园唱歌十天十夜怎么样？主人说,好,就照你的办。

一场大祸就这样解决了。这个故事反映了非常微妙的巴西在废除奴隶制前的人种关系。它的情节很特殊,它的主题是积极的。它原来是一个在街头巷尾传说的说唱性故事,而且在巴西废除奴隶制度前是被禁止演唱的。然而,一时间这个故事突然被广泛地传播开来,竟有人把它搬上了舞台,这正是奴隶快要解放的时刻。这个故事最终成为了音乐剧,成为了巴西音乐文化中的一个重要里程碑。

5. 为什么苏亚人要“歌唱”？

我在前面一系列的叙述中谈到世界各民族的音乐文化中的一个重要的问题,即不同的社会结构和属性影响了音乐的形式和它的内容。认识不同社会的结构和属性是了解与之相关的音乐活动的重要途径。社会之间没有优

劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是社会形态上的差别。这种差别很重要地反映到了与之相关的不同的音乐形式和内容中。

同时，在音乐文化中还有另外一个重要的问题，就是观念的因素。观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对什么是音乐和音乐是什么的理解作出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念，因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

巴西有一个叫做苏亚人的印第安人部落。这个部落非常擅长歌唱，歌唱是他们生活中的极为重要的内容。因此，在“南美洲音乐研究”的课堂上，教授让学生讨论美国学者安东尼·西格的一篇著名论文《为什么苏亚人要“歌唱”?》。经过讨论，我对文章所提出的“为什么苏亚人要‘歌唱’”提出了这样的认识和理解：苏亚人的“歌唱”并不是我们概念中的歌唱，因为在苏亚人语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚人并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么，在我们听来他们的确是在歌唱的“歌唱”是一种什么样的东西呢？也就是说，这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢？苏亚人的“歌唱”有两方面的意义：一是内在的，另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血缘、家庭的维系，对生产、生活、生存的作用，对视觉形象的表达，对宗教膜拜的渲染。在这个意义上，“歌唱”不是音乐活动而是语言传达，“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的，真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”，因为这是苏亚人的生命。苏亚人“歌唱”的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意

义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人歌唱的“歌唱”对于苏亚人自己来说却不认为是歌唱的原因。

6. 探戈舞的“坏名声”

阿根廷是南美洲的第二大国，首都布宜诺斯艾利斯为南美洲最大的城市。南美洲大草原上的南卓人是阿根廷艺术、诗歌和音乐的形象，他们在牧场上舞蹈、在马背上放声高歌，那些民歌曲调、节奏舞姿成为了阿根廷音乐的灵魂。据说，阿根廷歌舞多达一百三十余种。在这些歌舞中，最激动人心的便是那流行世界的探戈舞。然而，探戈舞在发展过程中却遭遇到了很大障碍，曾一度被认为是低贱下流、道德败坏的形象。

探戈舞源于布宜诺斯艾利斯贫民窟中，最早在纽约《1911 年评论》中被提及。第一次世界大战爆发前夕，探戈突然间备受欢迎，人人跳起了探戈舞。探戈舞成为了整个美洲的话题，出现了一股探戈热潮。同时，那些上层社会的人士对于这种下层贫民的东西竟被搞得如此热火朝天的现象非常不满，教皇、教会和社会名流对探戈舞的弥漫现象进行谴责，认为探戈舞的盛行是一种社会道德败坏的信号。当时，英国杂志《贵妇人》中的一篇文章认为，探戈是一种道德沦丧、导致野蛮和表现野蛮的舞蹈。

教会对探戈舞谴责的措词最为激烈。一位大主教宣称，探戈是一种可恶和有伤风化的舞蹈，导致人们放纵各种欲念。因此，人们必须谴责探戈舞，它的色情本质伤风败俗。基督教徒绝不能参与，而且忏悔神父在行施悔罪宣誓时必须强下命令。

当时，探戈舞蹈者被看作是“探戈海盗”，是一种新的犯罪行为。尼·斯洛尼姆斯基在《拉丁美洲的音乐》一书中有一段文字，即 1915 年 5 月 30 日《纽约时报》以大字标题刊载新闻如下：

探戈海盗出没百老汇

下流的舞会培养了一种新的寄生虫
富家女不慎必将受害

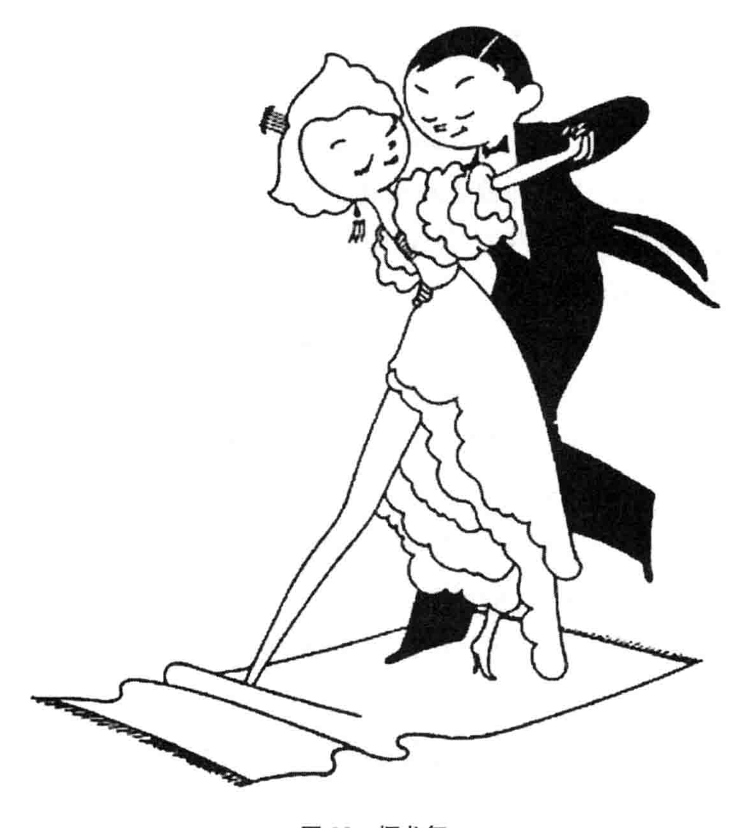


图 23 探戈舞

文章内容描述了“歪成四十五度斜戴丝绸帽，身穿圆角上装和鞋罩的青年探戈舞蹈者”如何勾引寻欢作乐的纽约妇女。“他们在娘儿们身上从不花钱。总是女的会钞，买午餐、饮料、租汽车等等。这些探戈海盗都是吸毒成瘾的烟鬼。他们往往教唆妇女吸可卡因。”1943 年 7 月，阿根廷政府为此还发动了一场“纯洁民族艺术”运动，修改探戈舞曲中的“不健康”歌词。

任何事物的发展总有一个历史过程。探戈舞经过一段不愉快的遭遇之后，逐渐得到了社会的认可，而且进入了舞厅，和桑巴一样，成为了国际标准舞之一。但是，近年来由于受到流行舞的冲击，探戈舞者日趋减少。阿根廷

政府现在提出要复兴探戈舞这一具有强烈民族文化风格的歌舞。

7. 音乐剧 *Evita* 歌声中的阿根廷第一夫人艾薇塔

我有一套小丛书 *The Life and Times*，共有二十余本，是一些世界各个领域的名人传记，其中包括曾为阿根廷第一夫人的艾薇塔(Evita)，即“贝隆夫人”。读过这部传记后不久，我在美国西雅图 Paramount 大剧院看了一场百老汇著名音乐剧《艾薇塔》。音乐由著名作曲家 Andrew Lloyd Webber 创作，Magicworks Entertainment & PACE Theatrical Group 表演，美国著名歌唱家 Natalie Toro 扮演主角艾薇塔。整部作品不仅故事情节感人，而且音乐非常动听优美，成为美国音乐剧中经久不衰的优秀作品之一。那首阿根廷著名歌曲《阿根廷，不要为我哭泣》(*Don't Cry for Me Argentina*)在作曲家的笔下成为了整部音乐剧的主题，不断重复的旋律刻画出深受阿根廷人民爱戴的艾薇塔美丽、善良和智慧的形象。

几年前，以音乐剧《艾薇塔》为蓝本，美国好莱坞出品了电影《艾薇塔》(或称《贝隆夫人》)，将艾薇塔的形象搬上了荧幕，由歌星麦当娜担任主角扮演艾薇塔。电影剧情是这样的，主人翁艾薇塔 1919 年出生于阿根廷乡村，出身贫寒的艾薇塔对未来充满梦想和希望。但是，在那个时代，她为实现自己的梦想和希望，付出了巨大代价。艾薇塔年仅 15 岁便跟随一个歌手前往首都布宜诺斯艾利斯，然而，后来却孤身一人流落街头，成为了一名舞女。由于其具有美丽的容貌，不久便在摄影师的镜头下成名。从此，她辗转于显贵达官之间。当她遇到了声望上升的贝隆将军，艾薇塔显示了她善良的心地和智慧的领导才能，从而成为耀眼的政治明星。在她的协助下，丈夫贝隆走上了总统的宝座，艾薇塔也成了阿根廷第一夫人。然而，人们并不知道，甚至连其丈夫都不知道，在参与竞选的过程中，艾薇塔已经身患疾病。没有多久，1952 年 7 月 26 日，这位贝隆夫人被癌症夺取了生命，年仅 33 岁。艾薇塔的一生充满了传奇色彩，她深受人民的爱戴，被称为“穷人的旗手”。人们忘不了她对阿根廷社会、劳工、教育所作出

的贡献，艾薇塔悲剧性的早逝，令人惋惜。她曾哀叹“永远也不会被世人理解”，但事实上，人们理解她的过去是社会所造成的，而不是她个人的错。因此，人们对于她的去世悲伤之至，阿根廷人民深知，艾薇塔是为了他们的利益和幸福而劳累致死，他们永远深深地缅怀这位女英雄豪杰。艾薇塔葬礼期间，阿根廷全国为其致哀，规模之大、规格之高，前所未有。

至今，人们依然记得贝隆总统就职演说之后，艾薇塔作为第一夫人所说的一番感人肺腑之言。根据音乐剧 *Evita* 中 Tim Rice 所撰写的歌词，我将大意翻译给读者。艾薇塔曾这样激动地说：

我细诉心言，人们都会惊异；
虽一度过错，大家的爱乃是我的所祈。
人们未必信我，因为往事将浮现记忆；
虽似锦衣绸袍，只是情非得已；
我欲变更自己，不愿寄人篱下永久无期。
当年眺望窗外，骄阳姿采却难寻觅；
于是，自由成为我选择的势必。
竭尽努力，但从未奢望出现奇迹。
阿根廷，别泪水盈盈为我哭泣！
由衷之言，我从未离开过你。
即使当年曾过失沦落，我依然遵守诺言；
阿根廷，请你不要和我隔膜远离。

名名利利，我从不希冀；
世人请别以为我热衷名与利。
名利如水中之月，名利决非目的所依；
光明前程，早在这里为你安置就毕。
我深爱你，更期待你的爱；
阿根廷，别泪水盈盈为我哭泣！

二、加勒比海地区的流行音乐

1. 加勒比《夜曲》中的政治意识、特立尼达“卡立普索”中的社会学

拉丁美洲西印度群岛和加勒比地区的一些国家的人民比较关心政治。国家虽然都不大，但是人人关心国家大事。这大概是因为，多年来在他们的土地上，殖民统治者不断轮换，国家的机构不断更改，社会长期不稳定，一种要求民族独立、社会安定、权利保障的心理使得人们普遍地参与政治。

圣卢西亚就是其中之一。它是加勒比地区的一个岛国，一个火山频繁活动的岛屿。但是，这并不影响居民的生活和对音乐的热爱。人们常常晚间聚集在一起，朋友们谈论着海，谈论着山，谈论着工作，谈论着家园，而且也谈论政治。因为政治对一个民族和国家的命运和发展，一直起着至关重要的作用。加上，民族的兴旺发达是“匹夫有责”的观念，一直存在于圣卢西亚每个居民的脑子里。

这个岛屿上的人们只要在一起谈论，总是离不开政治话题，而且也总是将政治的意识和音乐的活动联系在一起。在那里，政治集会是常有的，民族、民间的节日也是不少的，大家在这种活动里，一定安排音乐的演唱和演奏。

许多音乐作品都是在这样的情形下产生的。例如，歌曲《夜曲》，一首男声演唱作品，唱的是月亮之夜的故事，讲的是海边小船的感情，用的是纯朴自然的嗓音，而事实上影射的却是殖民文化下人们不安的心理。另一首《过去的时光》为女声演唱歌曲，唱的是当地人过去的时光，讲的是她们从前怎么样穿自己的衣裳。歌曲以带有伤感的歌喉，内容暗示由于复杂的社会、政治原因她们永远失去了自己原来的形象。在圣卢西亚岛上，人们的官方语言是英语，但是，在日常生活中，他们讲的是夹有法语的一种地方语。歌唱中也带有这样的现象。

西印度群岛的特立尼达也是一个典型例子。在这些地区，由于这样的一种意识和活动，在音乐上形成了一种特有的形式和风格，叫做“卡立普索”(Calypso)。几乎所有的卡立普索歌曲的内容都与社会和政治的问题有关。但是，这些内容不是消极的，而是积极的。卡立普索最早是黑人奴隶的劳动歌曲，奴隶以各种方言的歌词来迷惑奴隶主，并有密谋造反等内容。早期卡利普索很简单，音乐是典型的非洲“一领众和”的呼应演唱形式。在19世纪初叶，它只采用鼓、响器和棍子等简单打击乐器来伴奏。之后，受到西班牙音乐的影响，歌曲的旋律性大大增加，成为了非常受欢迎的歌舞形式。卡立普索的旋律是有模式的，有意思的是，学者们发现，在20世纪70年代期间，在加勒比地区流行的卡立普索音调已经有50首左右。演唱者们不断地重复使用这些旋律，加入新的歌词内容，而且这些旋律不属于作曲家个人所有，大家可以交换地演唱和使用。歌手们将旋律、歌词等不断交换，新作品就是这样产生的。从这个现象，我们看到，虽然卡立普索常常是音乐社会中很重要的演出活动，形式上也是正规化的，是一种现代的流行音乐表演。但是，其音乐创作的手法却是民间式的。这样的音乐传播方式，给音乐商业化中的版权所有问题带来了麻烦，音乐唱片公司没有办法来声明哪一首作品是谁的版权所有。

在笔者的“世界民族音乐音像库”中，有不少卡立普索歌曲。例如，《某人》(Somebody)、《送他们进监狱》，从后一首的歌名就可以看出这类歌曲具有很大的社会政治倾向；还有一首叫做《刚果人》，曲名反映了拉丁美洲民族

中黑人文化的渊源等。

2. 牙买加的“雷鬼”之王 Bob Marley

拉丁美洲的另一种具有政治色彩的音乐叫做“雷鬼”(Reggae)。雷鬼音乐中有一位非常出名的歌手鲍勃·马利(Bob Marley)。马利被称为是雷鬼音乐之王。他是西印度群岛的另一个国家牙买加人。马利早年的生活极其艰难和动荡,很早就离开父母独自流浪生活。然而,一个偶然的机会,一位华裔牙买加音乐商人看中了他的音乐天赋。从此,他开始了音乐的生涯。几经坎坷,当进入成年时,马利已经是非常成功的音乐家。由于他的歌曲唱出了民众的心声,他被牙买加人民所爱戴,拥有成千上万的观众和听众,拥有豪华无比的别墅,也拥有一个美满幸福的家庭。

但是,雷鬼音乐和卡立普索一样,也是政治内容较强,批评社会问题,责难政治问题等。这样一来,不同政见的集团对马利的音乐尤其是他对民众的号召力怀恨在心。一次,在他家乡演出后的第二天,马利和他的经济人以及全家在家中商量是否出席几天后的另一场具有政治倾向性的演出。突然,自动机枪声大作。马利的经济人当场中弹死亡,马利和他家人全都中弹,极其幸运的是,他和家人的伤都没有致命。马利没有因为这次可怕的事件而停止演唱,他的歌声一直持续到他去世。马利英年早逝,去世时仅 36 岁,死于癌症。

3. 废汽油桶里的“莫扎特”和“贝多芬”

世界上的乐器各种各样、成千上万,有些是我们听说过、见过或者还演奏过的,有一些是我们不熟悉的,而且还是想象不到的。绝大部分的乐器是为了音乐的演奏而专门设计制造出来的,例如钢琴、小提琴、二胡、琵琶等,但是,有一些却不然。

在拉丁美洲地区,早年的殖民主义者留下了许许多多用过的汽油桶。这

些废弃的铁桶，烧烧，烧不掉；扔扔，扔不掉，做什么都不行。不知道哪一天，一位天才式的人物发现，这些废铁桶敲起来的声音还是蛮好听的。于是，他就搬来一大堆铁桶，敲敲这，敲敲那，想找到高低不同的音调出来，没有成功。但是，他没有放弃。这次他找来了一帮人，人多智慧多。人们发现，将铁桶拦腰锯断，再在铁桶面上敲，这样一来，不仅音量有大有小，而且还有高有低，很好听。后来，人们又发现，在桶面上弄几个坑，这样，在这不同的坑上就敲出了不同的音高。

由于这种乐器是以钢铁材料振动发音的，而且像鼓那样也是用槌子敲的，所以英文称 Steel Drum，中文就叫做钢鼓。最初的钢鼓的确是用废汽油桶做成的，当然，现在的职业音乐家用的是专门制作的了。钢鼓的鼓面上有大小不同的类似六边形的坑，每一个坑就是一个音，按鼓的大小不同，每个鼓所奏的音的多少都不同，音域也不同。演奏者用两根小木槌敲打演奏。

大概是在 20 世纪 70 年代，有过一个拉丁美洲音乐团在杭州演出钢鼓音

图 24　钢鼓(洛秦摄)



乐。那时我还小，只留下一点印象。真正接触到、亲眼观看钢鼓乐队演奏是1995年。我前往纽约参加会议，其间观看了会议邀请的一个牙买加钢鼓乐队的表演。钢鼓演奏在拉丁美洲西印度群岛和加勒比地区是一种很重要的音乐活动，常常有钢鼓演奏比赛。一个乐队的人数可以多达数百人，观众常常是人山人海，场面很激动人心。音乐家们不仅自己创作有特点的音乐，而且，还选择世界上所有动听优美的音乐，将它们改编成钢鼓音乐，充分发挥钢鼓的复杂丰富的功能。一个大型的钢鼓乐队是按西方管弦乐队的编制来制定的，乐队演奏员要可以读五线谱，指挥要受过严格的西方古典音乐的训练。因此，一个较好的钢鼓乐队可以演奏任何复杂的乐曲。如果我将收集的钢鼓音乐播放给大家聆听的话，我敢肯定，读者们一定会大吃一惊。因为聆听钢鼓乐队演奏像莫扎特《G大调弦乐四重奏》和贝多芬《第五"命运"交响曲》这样的西方古典音乐，将另有一番特殊的激动人心的感受。

三、西班牙传统与音乐文化混合

1. 玻利维亚印第安排箫、竹笛声中的“十二音体系”

玻利维亚也是一个曾经沦为西班牙殖民地的国家。它1538年沦为西班牙殖民地，1825年南美独立运动之父玻利瓦尔使得这块土地获得新生而独立。玻利维亚的国旗很有意思，它有三色，红、黄、绿分别代表玻利维亚人的勇敢精神、矿藏和农业。国徽主要象征古老印加文明“五月的太阳”。玻利维亚四周都是陆地，山脉穿越整个国家，因此，人们称它为南美洲的瑞士。

玻利维亚的居民主要是印第安人。由于殖民文化影响，传统印第安五声调式风格的音乐中也出现了欧洲七声音调的因素。特奥菲洛·巴尔加斯在他的著作《玻利维亚民间曲调》中有一段印第安人和西班牙人相互间影响的论述，他说：“当地土人听西班牙旋律，而西班牙音乐家倾倒于别具一格的印加歌唱。这些音乐家吸取了印第安土著的旋律法，甚至把当地歌曲运用到教堂歌唱中。牧师教父们想方设法为了宣传宗教信仰，就充分发挥音乐艺术的巨大力量，他们鼓励印第安人以自己的印加音调来演唱赞美诗。”这类文化相互影响的现象我们在前面各单元中有许多论述。

玻利维亚有不少土著乐器，是从印第安文化中传承下来的。它们中间最有特色的就是各类竹制的排箫和竹笛。这些吹管乐器不仅吹五声性的旋律，还可以吹各种半音的曲调。在我收集的玻利维亚音像资料中，有两首作品不是大家熟悉的安第斯音乐，而是现代作曲家以勋伯格“十二音体系”创作的现代作品。如果不是我将“谜底”点破，估计很难有人能猜想到这是印第安人的排箫和竹笛演奏的音乐。

中国的20世纪六七十年代是音乐上“洋为中用”的大丰收历史阶段，有革命现代舞剧《红色娘子军》、钢琴伴唱《红灯记》等。之后不久便开始了“中为洋用”的时代，二胡演奏小提琴练习曲《开塞》，扬琴演奏《马刀舞曲》，或民族管弦乐队演奏圆舞曲《蓝色的多瑙河》等。现在，更是用中国民族乐器来演奏现代音乐，潮流一个接一个。有趣的是，我们在遥远的拉丁美洲玻利维亚的音乐生活中也看到了类似的现象。这大概是“世界性的潮流”吧！

这些作品有的人喜欢，有的人不一定喜欢。听音乐作品，有许多时候并不取决于你所听的音乐是否合乎你的口味，而在不少程度上是一种知识的学习、文化的了解。我曾应邀在上海音乐有线电视台《音乐客厅》中讲过“世界音乐”节目，其中我提到一个问题，就是在接受音乐信息、欣赏音乐中，不存在音乐好和坏的问题。当人们不能接受一种音乐时，主要的原因是我们不了解它，不了解这种音乐或这首作品中的社会或文化背景。欣赏现代音乐也是这样。斯特拉文斯基的著名作品《春之祭》刚刚上演时，造成听众们的轩然大波。人们不能接受它，认为它所产生的不是音乐，而是噪音，音乐形象太野蛮、粗俗。现在大家接受了，喜欢了，并认为《春之祭》是一部划时代的作品，是西方音乐语言风格开始另一个历程的象征。因为音乐语言在本世纪开始了转变，就像欧洲音乐历史上，巴罗克音乐风格转向古典，从古典音乐风格转向浪漫，印象主义音乐风格又在浪漫与现代之间起着桥梁作用，而现代音乐中又存在着“新古典主义”风格。这个过程在我们现在看来很是自然，可在当时并不如此，就如同我们现在聆听现代音乐，总是觉得这个转变太突然，还不适应，甚至还不能接受。相信再过一百年，那时的人们对我们所谓的现代音乐的感受和评价，一定会截然不同。所以，欣赏音乐是一个学习、理解和熟悉

的历史过程。总有一些伟大的“先知先觉”的艺术家们走在大众的前面，为艺术的前途在探索和开路。

在这里还要提及一群现代玻利维亚音乐作品的演奏者们，他们不是西装笔挺的职业演奏家，也不是经历丰富的成年音乐家，而是一批非常年轻的少年。他们来自社会地位、经济状况非常低下的家庭。这是一个叫做 Arawi（阿拉维）的管乐团。赞助者不仅赞助现代音乐，而且还赞助贫穷孩子的经济。60 名乐团成员是从三百多位被培训的孩子中挑选出来的。听他们的演奏可知，这些小音乐家的音乐素质非常好。这个乐团不只是演奏现代音乐作品，玻利维亚传统安第斯音乐也是他们的主要表演内容。他们在乐团中不仅学习和继承了安第斯音乐，而且他们广泛的演出也为弘扬印第安传统文化作出了贡献。

2. 玛雅文化与墨西哥现代马林巴和马里阿契的歌唱

墨西哥是拉丁美洲的最北面，领土与北美洲的美国接壤。有这样的说法，墨西哥是西班牙征服者与伟大的美洲印第安文化相遇、战斗而后融成的一个新国家。在西班牙殖民者进入墨西哥之前，那里曾有过三种文化：玛雅文化、托尔合克文化与阿兹合克文化。墨西哥的国名就是取自阿兹合克传说中的战神墨西特里的名字。

墨西哥起源的故事是这样的，在很早的时候，墨西哥人的祖先是阿兹合克人，他们到处流浪。阿兹合克人信奉太阳，太阳拯救了他们，并且托了一个梦给他们。梦说，只要他们见到一只雄鹰叼着一条蛇站在仙人掌上的地方，就是阿兹合克人安居乐业之处。按照这个梦，他们找到了这样一个地方。从此以后，阿兹合克人就在那里生活、生产和生育，最后形成了今日的墨西哥。墨西哥的国徽所描绘的就是这个传说。

墨西哥以混血人种最多，其次是印第安人，白人很少，只占 0.5%。印第安人文化是古代墨西哥文化的中心。举世闻名的玛雅人在一千年前在那里

建立了非常高水平的文化。历史书上这样说道，玛雅文明中美洲印第安先民在与亚、非、欧古代文明相互隔绝的条件下，独自创造出伟大的文明，它是哥伦布抵达之前新大陆人类成就的最杰出代表。它在科学、农业、文学艺术等许多方面作出了巨大贡献。在世界上诸多远古文明中，玛雅文化无疑最富于浪漫色彩，因为她在500年前神秘消失。

墨西哥传统音乐中最出名的就是木琴马林巴的演奏。木琴类的乐器在世界各地都有。尽管大小不一，制作的材料也有所不同，包括木制的、竹制的、铁制的、钢制的，只要能发声的材料大概人们都试过来制作这种打击乐器。由于制作材料不同，统称为木琴是不合适的。我们为它取了一个学名，叫 Xylophone（或许可译成中文"喜乐风"）。曾经有一段时间，学术界对 Xylophone 的起源问题有过很兴奋的讨论，不少学者认为，非洲的 Xylophone 是由东南亚传过去的。我们没有足够的材料和证据能说明这种理论是否正确，但是，的确在世界音乐文化中存在着大量文化迁移的现象。例如，墨西哥的 Xylophone 是马林巴（Marimba），它就是当年黑人奴隶从非洲带到拉丁美洲的。

陈自明先生曾撰文介绍马林巴。他论述道，马林巴是一种非洲木琴。它的结构、音响与一般的欧洲木琴有很大不同。它所采用的琴板比红木的质地软，发音宽厚，音区低，余音较长，每块琴板下面都有用各种果壳、葫芦或罐头盒、长方形木盒等做的共鸣体，这些共鸣体的大小、长短是与相应的琴板相适应的。在每个共鸣体上还开有1个或2个小孔，孔上蒙以竹膜、鸡蛋膜、薄纸等。演奏时声音由琴板传到共鸣体和孔上的薄膜上，听起来嗡嗡作响，产生出一种特殊的共鸣效果。汉泽尔和西克蒙特合著的《非洲——梦想与现实》中有一段描写非洲木琴演奏的场景："在一片鼓声中，响起了典型的敲击乐器——非洲木琴的声音。它的声音越来越响，有时像是管弦乐队中的风笛，那些低音又像鼓声、圆号声和低音箫声……听着这种丰富多彩的音乐，黑人和白人观众都像是着了魔似地飘飘然。"

大约在17、18世纪，非洲马林巴由黑人传入了拉丁美洲，成为了印第安人的乐器。马林巴传入拉丁美洲之后，墨西哥成为了马林巴演奏活动最活跃

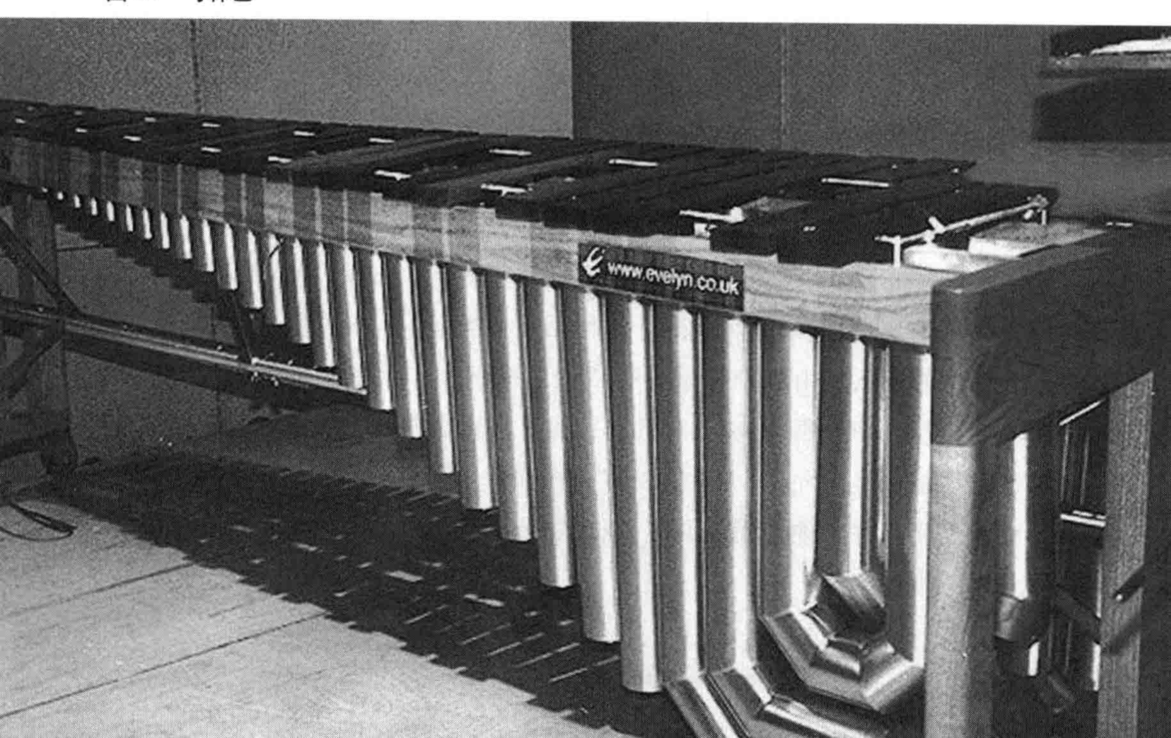
的国家。墨西哥马林巴一方面依然保持着非洲的一些传统，另一方面，还创造出了高音马林巴和大型马林巴。高音马林巴有 50 块琴板，音域达五个八度，由三人演奏；大型马林巴有 78 块琴板，音域达六个半八度，由四人演奏。

1910 年美国将马林巴引入了管弦乐队。于是，我们在欧洲古典音乐的舞台上也可以看见现代马林巴的演奏。许多现代作曲家为马林巴写过作品，例如米约、克里斯顿、梅西昂、奥福等。

墨西哥许多音乐演奏活动都举行在民间节日中。墨西哥每年有许多大大小小的节日，其中“菲椰斯塔”是神灵节，“波萨达”是圣诞节期间的民间活动，还有圣船节等。在这些节日里，人们将会在其中听到丰富多彩、热烈奔放的马林巴演奏，以及民间演奏团体马里阿契(Mariachi)乐队的传统音乐。

马里阿契乐队是墨西哥传统音乐中非常具有特点的形式。墨西哥人将它作为自己文化中的典型传统音乐风格。有趣的是，这个乐队中却没有一件乐器是来自墨西哥印第安人传统的。乐队构成包括小提琴、吉他、长笛、竖琴等。这种音乐形式的首次亮相是在 1884 年。因为曾一度活跃于法国占领区，为婚礼伴奏音乐，所以法语“结婚”(Mariage)也许就是“马里阿契”

图 25　马林巴



(Mariachi)的来历。根据斯洛尼姆斯基《拉丁美洲的音乐》的论述，马里阿契乐队第一次有记录可查的演出是在1907年。目前，马里阿契乐队是节日、活动和娱乐场所中重要的歌舞音乐形式。我们在画册、影片中也会常常看见，演奏者身穿印第安人的风衣，头戴阔边草帽，一边演奏，一边歌唱，为热烈活泼的舞蹈伴奏。美国作曲家艾伦·科普兰的名作《墨西哥沙龙》就是以马里阿契乐队的音乐风格写成的。

3. 巴兰基亚狂欢节的西班牙传统

哥伦比亚的巴兰基亚(Barranquilla)是哥伦比亚最大的海港城市，大西洋省首府。巴兰基亚是一个拥有十分丰富多彩的文化遗产的城市。它位于加勒比海岸和全国最大的河流——马格达莱纳河的河口，虽然在1813年才立为市级行政单位，但其独特的地理位置使其在19世纪和20世纪都是哥伦比亚第一经济中心。因此其他城市和村落的居民也被吸引而来，他们也有自己鲜明和悠久的地方传统。巴兰基亚市的商城特点，使它的居民可以接触新潮流和新思想。况且，当时该城并没有自己的文化传统，这使它非常容易与移民带来的文化相融合，成为本土、非洲和欧洲文化遗产的大熔炉，而这些文化多数情况下都已经在其发源地消亡，所以它又对之起着保存作用。

巴兰基亚狂欢节一年一度，在每年基督教大斋期的前四天举办，这将该城各种文化传统混合到巴兰基亚狂欢节之中。狂欢节期间，盛装的游行队伍走上街头，音乐、花车、美女使这座海滨城市充满了色彩和欢乐。时至今日，土著的、非洲的和欧洲的传统仍渗透到狂欢节的各个方面，特别是舞蹈(例如源自美洲的、非洲刚果的和西班牙的舞蹈)、各类音乐以及民间乐器。狂欢节的音乐由鼓乐队或由各种管乐器组成的乐队演奏。手工艺类的物质文化十分丰富，包括彩车、服装、头饰和动物面具。舞蹈者、演员、歌手和器乐演奏者都戴着千奇百怪的面具，为人群表演戏剧和音乐节目。表演的内容均取材于历史和现实事件。他们用嘲讽演说和歌曲讥讽时政与当代的政界人物，为狂欢节增添滑稽气氛。

巴兰基亚狂欢节作为哥伦比亚国家文化遗产，是加勒比沿岸地区最重要的节日之一。2001 年哥伦比亚政府将巴兰基亚的狂欢节列为国家文化遗产。

巴兰基亚的丰富多彩的庆祝活动可能起源于殖民时期带到该地区的欧洲狂欢节仪式。19 世纪，原先的天主教狂欢节逐渐与本地区西班牙传统和西非奴隶的音乐遗产相结合，使狂欢节成为一个在巴兰基亚的所有种族社区受欢迎的和壮观的庆祝典礼。狂欢节可以说是各种各样的音乐的风俗画。戏院和抒情表情由许多盛装的参加化装舞会的舞蹈家执行，演员和音乐家用历史和当今事件作为演出素材，嘲笑和讽刺当代政治生活的一些要素。但是现代的商业化给狂欢节带来潜在的威胁。人民则渴望保护这种悠久的传统。①

① 联合国教科文组织 2003 年公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

北美洲篇

北美洲包括美国和加拿大。在北美洲部分里，我将集中在美国一个国家，这是因为这个国家的音乐和文化实在太丰富多彩、太有戏剧性并具有代表当前世界潮流的意义。比如，我们讲美国音乐必须讲它的民间音乐，其中的内容有很多，有蓝草音乐，有民歌小调、乡村音乐等；我们又必须讲美国的黑人音乐，美国的黑人给这个年轻的国家带来了非常丰富和具有活力的音乐文化，福音歌是一定要讲的，用传统的音调加以现代化的黑人歌唱也要介绍，还有 Rap 是美国现代社会的一种文化现象，不能忽视；爵士音乐无疑将是一个重要论题，因为爵士将黑人的民间小调发展和上升到现在古典音乐的地位；美国还有印第安人的音乐，它与拉丁美洲的安第斯音乐有同又有异，可以被视为一种具有象征意义的灵魂与天神交流的渠道，有必要进行论述；还想给大家介绍我亲自经历和采访的街头音乐家的故事；再有，我们还将讲述《一

个美国人在巴黎》《自新大陆》《美国四重奏》以及《阿帕拉契亚之春》等以美国为题材的古典音乐。从以上的简单叙述，就可以看到美国虽然只是一个国家，但是它的音乐在世界范围内的地位和影响是很大的。这是由于它的多民族、多文化性所决定的，也是由于它的年轻，没有历史包袱，加上强盛的经济所造就的。所以，我将以美国一个国家为系列，分若干个主题分别来介绍它的音乐和文化。另一方面，我在美国学习生活多年，亲身经历和体验了美国文化，讲述美国音乐文化有比较多的真实感受。

一、移民音乐文化的本土化融合

1. 英国拓荒者带来了乡村音乐

Child 不是小孩，Broadside 也不是舷侧面

美国的乡村音乐是一个大类。在各家音乐唱片店中，乡村音乐总是属于一个主要的类别。乡村音乐原来是地区性很强的，后来由于美国的生活、职业、居住的流动性很大，音乐也随着带过来带过去，乡村音乐逐渐成为了一种全美国性的流行音乐。乡村音乐成为美国流行音乐的一大潮流经历了由乡村走向城镇的道路，严格地说，这是一个由英国殖民主义遗声转变为美国资本经济文化的过程。早年来新大陆开垦的英国移民把他们的歌声和曲调也带到了美国，开垦者们在这些乡村歌曲中寄予了极大的思念情怀。所以乡村歌曲的内容大多为叙述家乡的故事，感慨流浪的生活，洗礼信仰的灵魂等。

美国早期乡村音乐中有不少民谣，英文叫 Ballad（“巴拉德”）。这大多也是由英国开荒者带来美国的。关于这些 Ballad 有一个有趣的事。英国 Ballad 中有一种叫 Child，见字面中文意思是“孩子”。但是，如果你真把它理解为“孩子”，那就闹笑话了。Child 是一个人的名字，他的全名为 Francisco James Child。他收集了 299 首（另一说 305 首）民谣。这本约 300 首民谣的

集子就是以他的名字 Child 命名的。另外还有一种叫 Broadside Ballad。仅看字面，Broadside 很容易被理解为“宽度”或船的“舷侧面”。可是，事实上，它是一种很早以前欧洲的水印纸的名称。Broadside Ballad 就是印在这种特别的纸上的民谣。本世纪初的时候，一位英国的学者到美国来研究民歌，他在美国发现了 1600 多首英国的民谣在美国流传。这些民谣的内容简单朴素，演唱者多用纯朴自然的演唱风格，很具有乡土气息。

由于“老式大剧院”广播节目的推崇，一批批优秀的乡村音乐歌手登上了电台和舞台。例如，乡村音乐的杰出歌手罗杰斯先后录制了一百余首歌曲，他以自己独特的 blue yodel 演唱始终站在乡村音乐领域的最前沿，从而获得“乡村音乐的开创者”的称号。之后，结合爵士的节奏风格，又将西部牛仔的形象带进了乡村音乐。Country and Western Music 成为了它的风格特征。尽管如今的乡村音乐已经完全都市化、现代化、美国化，但是，它的“乡土气息”、它的“农民形象”、它的“英国旧情”依然在。

小提琴是 Fiddle，Fiddle 不是小提琴

随着英国民歌一起前来的小提琴(其实是 Fiddle)、班卓琴、吉他在新大陆的乡间演奏起了北美情调的英国旧曲。班卓琴和中国的三弦有点相像，所以美国人叫三弦为中国班卓琴。但是，三弦没有按音的品位，而班卓琴有，所以它非常擅长于演奏快速节奏和音型的曲调。还有，班卓琴的共鸣箱的膜用的是牛皮，而三弦用蛇皮。所以，音色比较清脆、明亮。班卓琴是美国乡村音乐的特色乐器。小提琴是美国乡村音乐中一件重要的乐器。其实，这不应该叫小提琴而是叫 Fiddle(“费豆”)。关于小提琴和 Fiddle 之间的区别，我在讲述欧洲音乐中提到过。但是，我想在这里再讲一些，以便读者对它们有更多的了解。从乐器的制作、材料和形状上来说，小提琴和 Fiddle 并没有太大的差别。但是，在音乐内容、音乐风格和演奏方法等方面，这两者是完全不同的。简单地说，小提琴演奏的是欧洲古典音乐作品，它有一整套的练习曲、独奏曲、奏鸣曲、协奏曲等，这些作品都是专业的作曲家为之创作的。在西方古典音乐历史上以及现在，一大批作曲家为小提琴写过作品。有成就的作曲家，几乎没有一位不曾为小提琴写过作品。巴赫、莫扎特、贝多芬、柴科夫斯

基、巴托克、普罗可夫耶夫、斯特拉文斯基等等都为小提琴写下了不朽名作。世界著名小提琴家也是数不胜数，如早些有帕格尼尼、克莱斯勒，近的有梅纽因、斯特恩、海菲兹，年轻的有穆塔、帕尔曼等。小提琴演奏技巧极其复杂，音乐内容和含义深刻，连它的制作也都非常讲究。目前世界上最珍贵的小提琴，依然是几百年前意大利小提琴制作家族留下来的老琴，价值多至数百万美元。相比之下，尽管 Fiddle 的形状看上去和小提琴一样，但是，使用范围、音乐内容和演奏方法以及制作要求都有所不同。Fiddle 属于民间乐器，原来主要流行于爱尔兰、苏格兰、英格兰等民间音乐中。随着英国开垦者来到了美洲新大陆，Fiddle 也随之进入了美国的民间音乐中。演奏民间音乐的 Fiddle 没有像小提琴那样具有一整套练习方法、演奏艺术和音乐作品，内容



图 26　民间小提琴

相对来说要简单得多。Fiddle 只用一把位就能够表现它的音乐所需要的一切了。所以,演奏上不是非常严格,有许多 Fiddle 演奏家将琴搁在手臂上演奏。不少人还自己制作 Fiddle。

音乐博士喜欢乡村音乐?

美国乡村音乐中有一种叫 Bluegrass,中文译成“蓝草音乐”。蓝草音乐是一个什么东西呢? 蓝草音乐最初是流行于肯塔基州一带的乡村音乐,之后,大约在 20 世纪 40 年代,由于“蓝草少年”(Bluegrass Boys)演奏小组经常在电台演奏这种音乐,所以也就此而成为了一种专门的音乐种类的名字。一般蓝草音乐是以表演民间的乡村舞蹈音乐和以生活或宗教因素为内容的音乐。速度快、节奏跳跃是 Bluegrass 的重要特点。

有关美国乡村音乐,我有过和一位德国妇女交谈的经历。在西雅图一家超市排队付款时,一位德国中年女子知道我是学音乐的,很兴奋。她问我喜

图 27　吉他与民间小提琴(洛秦摄)



欢什么音乐？那时我才去美国不久，我就习惯地按国内的概念说，我说 Western Music，即“西方音乐”。其实应该说 European Classical Music，也就是欧洲古典音乐。她很惊讶地反问，“Western Music?”我立即反应过来了，她说的 Western Music 指的是乡村音乐。因为乡村音乐也叫“Country and Western Music”。某些德国人是非常欧洲中心主义的，对于乡村性的音乐他们是不会喜欢的。所以，这位女子对我这样一位在大学读音乐博士的人会喜欢乡村音乐不能理解，表示出惊讶。乡村音乐的听众也是有很明显类别的。学生中很少有人喜欢，中产阶级知识和生活水平以上的也较少喜欢。乡村音乐的对象是中下层的劳动阶层人士。一是内容与他们的生活很接近，二是音乐旋律简单。听者容易有参与音乐的可能。而且流行的范围也主要集中在中部地区，因为那里以农作物为主要生产资源。说白了，农民、牛仔群体喜欢乡村音乐的最多，他们也就是乡村音乐的主要欣赏者。其实，多听听，人们会发现，乡村音乐中有不少很优美的旋律。

2. 非洲文化是美国黑人音乐的源泉

Me don’t go

美国的历史是与黑人分不开的。当英国殖民者来到了这块新大陆时，从非洲运来做奴隶的黑人在美国的历史也就开始了。1619 年，第一批 20 个黑奴被一条荷兰船运到了美国弗吉尼亚英国殖民地的詹姆斯敦。随后，黑奴不断运来。1638 年，东海岸的新英格兰地区开始了奴隶买卖。不久之后，便实行了蓄奴制度。100 年后，美国独立战争中从军的部分奴隶获得自由。再过了大约一百年的 19 世纪 60 年代，才在全国范围废除蓄奴制。从此，黑人开始有了自己的教堂，迁入了城市，成立了自己的乐团，出版了专门的黑人音乐乐谱。黑人的文化在美国开始了迅速发展。大家都熟悉，美国黑人的爵士音乐现在已经成为了专业舞台和音乐学院中的古典音乐，它的地位的提高，形式上的完善，都是在黑人奴隶的解放和与白人地位上的平等的前提下形成的。

美国黑人的音乐远不止爵士，形式和内容上都丰富多样。随着三百多年

来的历史发展，他们已经将非洲的传统容纳到了“新世界”的美国文化之中了，从而形成了一种独特的新传统。所谓新传统，虽然是新，但是它依然是有传统的。虽然黑人歌曲都用英语演唱，但是这种英文是有民族特征的。初学英文的人分不出美国英语和英国英语的差别；刚到美国的人分不出城市英语和乡村英语的差别；只生活了两三年的人分不出东部纽约英语和西部西雅图英语的差别；当然还有许多学校的和社会上的、这个地区和那个地区的语言差别。但是，美国白人和黑人之间的语言却是很容易区别的。一方面是口音，黑人说话总有口音，不在于你已经是在美国好几代了，都会有一种特殊的口音；另一方面是词汇和说法，比如，黑人说“Me don't go”，意思是“我不去”。按标准英语是“I don't go”。由于I是主格，而Me是宾格，按理宾格是不能作为主格安放在句首来代表主语的。可是，黑人就常常这样讲。难道黑人整天生活在英语世界里，他们不知道主流社会的标准英语是说I don't go吗？他们当然是知道的，但是他们就按着自己的习惯讲，久之这就变成了习俗、文化和传统。

黑人无伴奏五重唱组的《传道者：再生》

我在华盛顿大学读书期间，经常去西雅图市中心的一个民俗“公众集市”。在这个集市中，一个黑人无伴奏五重唱组几乎每个周末都在那里演唱，而且演唱时，必定周围站满了听众，一首歌完了，肯定掌声四起。五个歌手演唱交错复杂的五个旋律声部绝对不是一件简单的事。即使在音乐学院学习的声乐学生也需要相当专业的训练才能掌握。五个歌手没有人受过专业声乐训练，没有人能读五线谱，也没有人学过作曲，但是，他们凭着天才的“感觉”创造了自己独特的音乐，大家非常喜欢。集市中一直流动着的人群在这里由于被无伴奏的五重唱吸引停留了下来，就好像河流在某一处由于障碍在那里原地打起漩涡。我就顺着人流的“漩涡”卷入到圈内。在他们演唱“舞台”的前面放着一张凳子，凳子上摆着一些音乐唱片。这是他们自己录制的专辑。这盘音乐带叫做 *The Apostles: Born Again*，意思是《传道者：再生》。我问他们为什么要为音带取这样一个名称。他们说，Apostles是这个演唱组的名字，他们将自己表达为福音的传道者，以音乐的形式来传达基督的精神。这盘专辑叫做“再生”。我又问，这是为什么？领头詹姆斯说，我们五个人一

千年前就是一家子的兄弟，都是上帝的儿子。千年后的今天我们在这里又重新相聚，因为耶稣要求我们用嗓音来传播他对世人的教诲和祝福。这是我们的责任和义务。这也就是我们“再生”的意义所在。

《传道者：再生》有 10 首曲子，A 面 5 首，B 面也是 5 首。它们分别是：1.《再生》，2.《我需要感觉到力量》，3.《天将要下雨》，4.《你应当在这里》，5.《我会有麻烦》，6.《及时上帝》，7.《不管你去那里》，8.《屋顶》，9.《为他的名字祈祷》，10.《与耶稣紧密无间》。从这些作品的名目上看，就知道这五重唱组的确是在扮演“传道者”的角色。这些歌曲的曲调都是他们自己创作的，作品类似于颂歌，大部分的曲目都由领唱加副歌的重唱或合唱构成，具有明显的美国黑人“灵歌”的特征。歌词内容大多都来自《圣经》。比如《与耶稣紧密无间》一曲中有一段歌词是这样的：

领唱

感谢耶稣的祷告声，
在群峰叠峦之间回响；
为了亚当迷途的后代，
基督开启了一条清泉；
泉水中流淌着基督的鲜血，
他以自己的鲜血洗刷着人间的罪恶；
洗尽了原罪和一切过错，
也洗尽了尘世间所有的污迹。

重唱

阿里路亚，赞美我的耶稣，
他使我们得到了宽恕；
当我们经过约旦河边时，
我们会与耶稣紧密无间。



图 28　黑人五重唱组(洛秦摄)

“一觉醒来,歌就在那里了”

从这个黑人五重唱组我联想到另一个经历。1996 年的春天,我在肯特大学修博士学位的最后一门课,这个课叫做“田野实践”。我和两个美国同学挑选了一个美国黑人的教堂作为研究考察的内容。“田野”调查的具体技术要求是需要制作一个半小时以上的录像带资料。那地方离学校有一小时的开车路程。我们每周日去,一去就是一整天,先后一共去了 10 次。通过作这个“田野”调查,我们的感受很深。

这个教堂就像是一个大家庭,每周大家聚集在一起,相互关心和帮助。我们这些学生,包括两位美国同学,以前对黑人文化知道得很少,所以对这个选题兴趣很大。去了以后,我们受到了非常热情的欢迎,很快就像是他们这个大家庭中的成员。每次都和他们一起参加礼拜活动,和他们一起共进午餐,从中了解到许多黑人文化。在那里,我真觉得像是在一个社会主义式的

集体之中。他们人人对这个集体有义务和贡献,每一个个人和家庭的情况都是有福同享、有难同当。当时,我们看到一个情形是,一个10岁的女孩,由于无知生下了孩子。对于年轻姑娘的不慎,这个大家庭是原谅的。对这个没有父亲的婴儿,大家轮流照顾,帮助姑娘读完书,帮助她解决困难。他们说,他们都是上帝的子女,都是一家人,互相要爱护,人要有博爱之心。

在"田野"调查过程中,我们看到,他们的礼拜仪式完全是在音乐中进行的,牧师的布道和教徒们的应答都是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外,整个礼拜天都是在演唱中度过。对他们说来,没有了音乐就等于没有了礼拜,没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来,音乐不是像我们所说的那种艺术的东西,而是真正的一种表达他们用语言不能表达的"语言"。通过这样的"语言",他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得,人类之所以有音乐,不是用来"欣赏"的,而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具,而音乐是自然界本身就具有的,是上帝给予的。只有用音乐这样的"语言"才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们一再强调,是因为音乐才有了他们的信仰。

他们的确对音乐有着不同一般的直觉。只听演唱录音,一般人都会认为是一个职业音乐家合唱团演唱的。可是,事实上,他们中间没有一个人受过专门的音乐训练。然而,他们对演唱的声音的掌握,对声音音高准确性的掌握,对节奏时值的掌握,对和声音程的感觉,对音乐感情的表达等,远远超过某些音乐专业人员。所有音乐作品都是他们自己创作的,然而,却没有人学过作曲,更没有人看过和声书。这些歌中有一些还运用了复杂的和声,远关系转调。他们没有人认识乐谱,他们完全靠记忆,靠感觉来演唱。他们说,他们自己也不知道音乐是怎么样来的,只知道是上帝派遣的天使带给他们的,"一觉醒来,歌就在那里了"。

根据半年的参与他们礼拜活动的经历,我发现,"上帝派遣的天使"其实是他们自己。每个星期三的下午和晚上是他们音乐排练的时间。在排练过程中,他们不断地提高演唱能力,不断地在修正歌曲的旋律,不断地改动和声的组合。这样的活动对他们来说是不自觉的,而对于我们外来的观察者来

说，他们的对音乐、节奏、和声的执著是一种在宗教精神的感染下反过来升华宗教精神的刻意追求。当然，这种刻意追求是本能的、靠的是先天的直觉，但却是完全按照声音的物理规则、音乐的自然逻辑进行的。在排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

美国黑人音乐是非洲文化的遗产

音乐的宗教性质始终是美国黑人文化中一种非常重要的表达情感、思想和信仰的方式。他们的这种表达方式是与美国的历史休戚相关的。美国的黑人音乐事实上就是非洲文化的遗产。当非洲的黑人作为奴隶进入到这个新大陆时，他们也带来了自己的文化传统和音乐遗产。奴隶是没有自由的，在当时唯一可以得到一些文化的学习和情感的依托之处就是教堂。在教堂里，他们觉得音乐是最直接和最好的表达手段。在提到美国黑人音乐时，普莱斯在其《音乐艺术简论》(伦敦 1687 年版)中有一段这样的记录，黑人奴隶认为："音乐的首要用途是服侍和赞美赐予我们音乐的上帝。第二个用途是安慰世人，因为上帝允许音乐与人的天性一致，在每个人根据自己的地位或者长时间思索问题或者劳累不少时间以后，给他们带来及时的娱乐和欢快。"因此，黑人在音乐中找到了感情的寄托和抒发。索森在《美国音乐史》中也有许多相关的记录。其中有一段这样的论述：

> 美国独立的时候，黑人是殖民地社会的重要组成部分。他们占总人口的20%以上，在城市中和种植园里负担大部分繁重劳动。在音乐领域，他们在许可的范围内参加殖民区的一切活动。他们在教堂里和白人信徒一样，高唱赞美诗和颂歌。有些白人信徒为奴隶们的歌声这么悦耳而感到惊讶，萨莫埃尔·戴维斯这么写道：
>
> 我不知道如何描绘当我转身面对教堂边座时所得到的愉快印象。边座里挤满很多奴隶，他们手中拿着赞美歌和颂歌集，翻到正在唱的那一页，并且帮助刚刚入教的人找到正确的地方。然后他们就一起高唱起来，歌声嘹亮、和谐、庄严，在场的人都以为自己进入了天国。

美国黑人音乐与宗教最直接和最集中的体现就是灵歌。真正称为灵歌的是北美黑人的宗教歌曲。这类歌曲大凡用五声音调，旋律简单，节奏带有切分的风格。通常用 Call and Response，即一唱众和的应答方式演唱，有一些演唱具有很大的即兴成分。这种灵歌称 Spiritual，早在 19 世纪就开始在黑人中流行。（目前，流行歌曲中的 Soul 也有被称作为“灵歌”的，与我在这里的叙述没有关系。偶尔在台湾的书籍中还会看到，将 Gospel“福音歌”称为“灵歌”。）灵歌可以说是美国黑人宗教音乐在艺术表现形式上的一个巅峰，也同时是美国黑人情感、思想上的一个精神支柱。它几乎集中了所有美国黑人对于他们的身世、他们的历史、他们的遭遇、他们的苦难、他们对于这个新大陆的期待和失望。

20 世纪中叶，美国庆祝了这个国家的 200 岁生日，美国黑人也回顾了自己一百周年的自由。但是，美国黑人在这个国家的生活的各个重要领域中，却始终不能进入主流。黑人依然还是与黑人生活在一起，黑人还是组织自己的黑人团体。由于精神上的压抑，生活上的贫困，人格上的不平等，使得美国黑人更加投入于宗教活动。很少有黑人的宗教形式不与音乐相连的。音乐对于宗教的作用不仅反映在教堂的礼拜活动中，而且也反映在平时的生活里。

“宣言”：Rap 音乐就是美国黑人的声音

Rap（莱普）说唱音乐也是典型的美国黑人音乐，它以快速地述说一连串押韵的诗句为特征，具有幽默、风趣和讽刺性。有意思的是，我曾在一首歌曲开头部分的演唱中，听到过一段“宣言”式的讲话，意思大致是说，这种 Rap 形式的音乐就是美国黑人的声音，黑人为美国创造了各种各样的音乐，所谓美国的音乐都具有非洲黑人文化的痕迹。美国黑人音乐不仅代表了黑人自己的文化，而且也代表了一种种族结构的改变。现在，美国黑人的这种音乐形式对许多地区和国家产生了影响，包括中国，它成为了流行音乐中的一个重要的种类。2001 年“格莱美”音乐奖中有一项就是颁发给一首 Rap 作品的。

“我们是非洲人！这是我们的生活方式”

在之前“非洲篇”中，曾叙述过有关笔者在密歇根湖畔的芝加哥大学校园中遇见一位弹奏拇指钢琴的黑人的故事。在此再重复一下这段故事，当时听

到拇指钢琴声，我非常兴奋和激动，因为这琴声非同一般，我猜想这音乐一定是出自非洲最著名、最有特点的乐器——拇指钢琴。我看见，一位高高瘦瘦的黑人乐手，在校园博物馆的小湖边，极为自娱自乐地弹奏着“拇指钢琴”。待他一曲完了，我上前去攀谈。黑人乐手叫马斯，他得知我不仅熟悉非洲乐器“拇指钢琴”，而且还是研究世界音乐的博士时，就像老朋友一样开始和我交谈了。我问他，对“拇指钢琴”被认为是非洲音乐的灵魂这一说法怎么看。他告诉我说，这是真的。虽然“拇指钢琴”的结构很简单，几根铁条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手指弹拨演奏，但是，在非洲，人们把它看成是重要的表达心灵的媒介。所有的喜怒哀乐、歌唱舞蹈，或叙述或冥想，都可以用它作为依托。马斯说，尽管他生长在美国，但血液和感情依然是非洲的。因此，他只能在这件来自非洲的乐器上，寻找到自我，在“拇指钢琴”的音乐声里，回味祖先留传给他的歌。

那天傍晚，我来到密歇根湖边，听到了一阵阵鼓点。随着鼓声，来到了一群黑人聚集在一起奏乐的地方。那里一共有四架鼓和一个小小的打击乐器，人们没有乐谱，没有一曲一曲之间的间隔。但是，节奏复杂，音型不一，配合默契。后来又来了两位，但是他们在加入的时候，音乐没有停止，没有人告诉说奏什么，就这样参与了。其中一个叫斯蒂文的黑人告诉我说，只要天气好，这些人几乎天天来，大家不为什么，也没有很多的话，相互轮流演奏，奏者是听者，听者也是奏者。一组人，有时多有时少，心照不宣，鼓点不断，乐声变成了沟通感情的语言。我问：“这样的鼓点、这样的节奏对你们来说意味着什么？”斯蒂文突然提高了嗓子，激动地说：“我们是非洲人！这是我们的生活方式。我们贫穷，但是我们有节奏、有音乐、有文化、有信仰。美国白人有什么？凭什么他们掌握国家大权？我们恨他们。”

我在那里逗留了很久。边听着鼓声，边想着，黑人这民族真好像是人人的静脉里都流着音乐的血液。没有多少人去舞蹈学校或音乐学院读书，但是几乎人人会舞蹈会奏鼓。音乐对他们来说，重要的不是职业，而是生活和生命。小孩就是在这样的鼓点和乐声中长大，传统和历史也是在这样的聚集交流中继续的。

二、街头音乐成为美国社会与文化的缩影

1. 街头音乐传统的缘起和发展及其在文化商品市场中的意义[①]

街头音乐的传统

美国街头音乐作为一种音乐活动的存在方式并不是现代社会才有的现象，事实上它是一种文化传统的延续。从历史文献中我们可以看到，欧洲最早的“街头音乐”现象应该追溯到荷马时期的音乐活动中。现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲，以及具有节奏性的伴奏等。虽然那些歌曲的旋律已不可能为人所知，但是这些民间音乐或者流行音乐的内容和形式对当时的音乐发展起到了重要的作用。

之后，欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。那些无拘无束的流浪艺人，“无人知晓他们来自何方，浪迹何处”，他们在法兰西、英格兰、日耳曼与意大

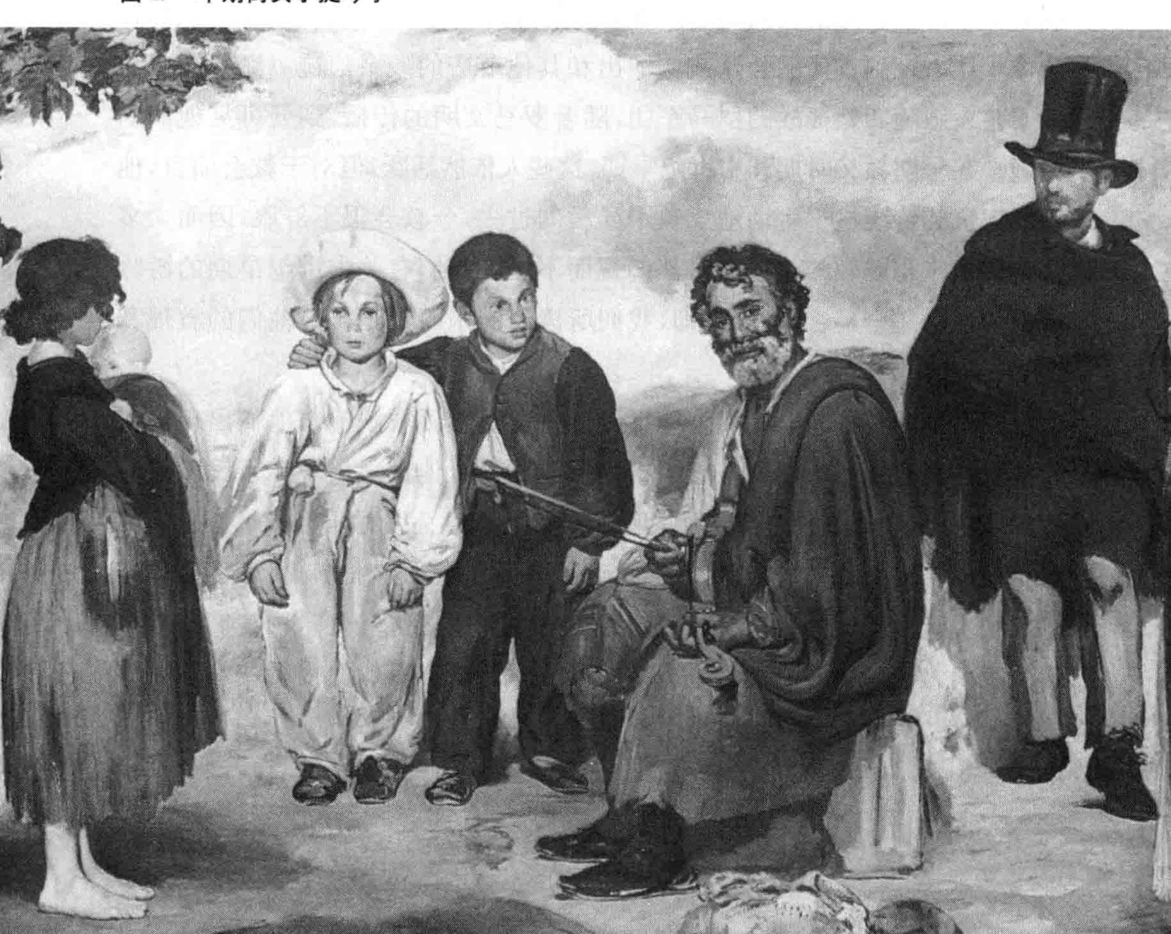
① 原文载于《民族艺术》2002 年第 2 期，在此做了删节。

利随处游荡，在民间和宫廷演奏着他们的音乐，为欧洲艺术音乐的发展播下了种子，产生了非常重要的影响。

在当时，流浪艺人虽然多才多艺，他们一方面以表演、音乐和舞蹈维持自己的生计，另一方面，他们的艺术也为人们带来了快乐。然而，这些出身贫寒、没有固定的住处的流浪艺人却没有被当时的“官方”即教会所认可。卑微的社会地位，以及他们热爱和创作的民间生活题材的作品，被教会看作为对抗上帝意志的具有极大诱惑力的恶魔群体。因此，有关他们的内容很少被载入历史，目前我们能够看到的有关材料非常有限。

到了中世纪后期，随着城镇生活的兴旺，一些流浪艺人开始逐渐在城市中居住下来。由于他们的艺术才华，也由于社会对他们的需求和欢迎，在某些地区流浪艺人的地位逐渐得到了教会的认可和法律的保障。由此，流浪艺

图 29 早期街头小提琴手



人成为了一种职业。例如一些学生身份的流浪诗人(Vagantes)加入了这一行业。由此,流浪艺人的活动和表演不断得到发展,在1288年第一个流浪艺人同行会在维也纳成立,被称作"圣尼克莱兄弟会"。行会的领导人被称为"艺人之王",由音乐技艺高超者担任。随后,14世纪初的法国和英国也都相继成立了类似的流浪艺人行会。

中世纪晚期和近代以来,这些流浪艺人被称为游吟艺人,在吟唱诗人的时代,他们被称作戎格勒。称游吟艺人(Minstrel)带有一定尊敬的意思,而戎格勒(Jongleur)则含有一点贬义的成分。其实,到了16世纪,游吟艺人也有贬义的意味了。例如,英国在制定有关的流浪法律时,将游吟艺人归为流浪者一类。

关于戎格勒和游吟艺人的情况,保罗·朗在其《西方文明中的音乐》中有一些比较详尽的论述。他这样叙述到,戎格勒有悠远的过去,比吟唱诗人出现早千年以上。流浪艺人的起源可追溯到古罗马时代,他们的文学知识和音乐才干让人窥到古代的公众戏剧演出和其他节庆的残余痕迹。滑稽演员与杂耍艺人跟随四处征战的罗马军团,随着罗马文明的传播,到处可见他们的身影。在早期教父时期和中世纪早期,这些人依然活跃,但对于教会而言,他们的记忆和传统过于生动地反映了异教的过去,令教会很不舒服,因而大多数编年史家与虔敬的著述家对他们视而不见。我们有关中世纪早期的游吟艺人的信息完全是否定性的,即,我们所读到的东西都是反对他们的教规和训令。

戎格勒和游吟艺人在整个中世纪里几乎是不可或缺的。他们出现在宫廷节日和最有地位的显贵城堡中;但有证据说明,他们也出现在市民阶层喧闹的节庆中,出现在比赛集会中;此外,他们也乐意为乡村婚礼提供音乐。他们积极参与宗教戏剧的演出,除了歌唱和奏琴之外,还背诵传奇、表演杂技噱头和魔术绝招。他们从一个村庄走到另一个城镇,见多识广,用他们的故事传闻吸引人们的兴趣,因此可以说他们发挥了相当于现代报纸的功能。然而,无论他们多么不可或缺,整个中世纪里他们都遭到轻视。这幅自相矛盾的图景无疑令人费解,但懂得禁令出自教会,就会明白一切。自早期教父的

时代开始，以及后来在克吕尼改革时期，教会都将游吟艺人对生活和快乐发自本能的真挚热爱当作人类精神利益的危险大敌。可怜的提琴手如同癫痫病人、梦游人以及巫师一样，被禁止参加圣餐和圣礼仪式。但是，尽管遭到排斥和鄙视，他们还是进行了顽强的斗争。我们知道，后来甚至也允许女戎格勒参加公众表演。教会的显要人物在家中豢养戎格勒，王子和贵族在城堡中为他们提供膳宿，甚至隐修院有时也在礼拜中雇用他们。看似奇怪的是，有充分凭据证明，每当教会会议召开，大量戎格勒就会在当地聚集。康斯坦茨会议期间，有报道说，大约 500 名戎格勒会集到这座城市。我们应感谢这些不断遭到侵扰的戎格勒，因为在早期、中期的中世纪通俗史诗与世俗音乐、诗歌中，很多留存下来的资料是他们为我们抢救下来的。

游吟艺人不仅是 10—13 世纪最主要的世俗音乐活跃分子，也是这一时期通俗韵文最活跃的诗人。这些歌手和琴手是当时的炫技大师。主人指派他们表演自己的歌曲时，这些游吟艺人出于自发的创造倾向，往往对音乐进行修饰加工——程度各自不同，但有时修饰的比例非常大，以致无法辨认原来的旋律。好几位吟唱诗人曾警告手下的游吟艺人，不要对自己的歌曲进行歪曲。法语的贵族抒情诗歌之所以在旋律上远比德语的恋诗歌手丰富，一定与游吟艺人这种强烈的音乐创造能动性有关。在恋诗歌手的艺术中，诗人与音乐家的结合是规则，从而使游吟艺人的独立活动受到限制。①

从以上的材料可以了解到，当时的流浪艺人的世俗音乐对后世的艺术音乐产生了非常积极的影响。一个时代是如此，个人也是如此。

欧洲音乐历史上，有许多伟大的作曲家及其音乐创作是从民间或者街头的音乐中获得灵感和源泉的，海顿就是其中典型的一个。有学者对海顿这样评价到，开创古典时代的海顿是这样一位天才，他参与了一个崭新的艺术世界从萌芽到鼎盛的全部过程，他吸收了一切，但依然保持自己的本色，他从通俗的民间技巧开始，最终抵达艺术的至高境界。音乐在他的笔下，摆脱了宫

---

① 参见保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001 年，第 72—73 页。

廷的礼仪陈规和轻浮嬉戏，成为了一种非常具有个性的表达，即奥地利农夫的表达、热爱生活的表达、大自然多彩多姿的表达，其中蕴藏了万花筒般的机智、幽默、欢乐和悲愁。他从意大利人那里习得形式圆满的美感，从德国人那里得知对位的奥秘，但他始终是一个技术娴熟、精通艺术的奥地利农夫。

海顿就是这样一位天才农夫，他伟大的音乐也就获利于他的农夫般的经历，从乡村和民间甚至街头上获得了许许多多的音乐养料。比如，海顿常常运用通俗的民间音调作为自己创作的素材，包括德国的、波希米亚的、克罗地亚的、匈牙利的、还有吉卜赛的曲调。这些音乐素材都是他早年的生活经历所积累下来的。当时，海顿经常独自一人在乡村、民间巡游，有时候为了获取民间音乐的素材和即兴演奏的经验，他经常参与街头、广场的艺人们的演奏。这种方式不仅让海顿更加接近他的生活、他的品格，而且使他从中获得了丰富的音乐源泉。在美国留学期间，我曾写过一篇《海顿的音乐及其民间传统》的论文，其中描述道：

> 这位年轻的音乐家(海顿)以零星不固定的工作和教学来维持他的生活。他为舞蹈伴奏，替各种乐器配器和编曲，从教授学生中得到很少的报酬。更经常的是他参与街头小夜曲的演奏。奥地利人非常喜爱晚间的露天音乐，许多音乐家的街头演奏因此而应运而生。在18世纪的维也纳，人们经常可以看到这样的风俗，几个维也纳音乐家聚集在一起，包括被长笛伴奏着的歌手和吉他手，在街头上演奏小夜曲，周边围绕着鼓掌的人群。海顿充分地利用了这样的风尚，这不仅是他的生活方式，而且也使他从维也纳民间音乐中获得了丰富的营养。之后，民间音乐的精神成为了他的艺术的最大的源泉。

在论述“前古典室内乐”问题的段落中，保罗·朗也这样说，在奥地利，这里充满了健康的、未受损害的民间音乐——的确，嬉游曲浸润在这样的民间音乐中。1794年的《维也纳戏剧年鉴》，对这类音乐受欢迎及流行的情况，提供了同时代有说服力的证据：

> 夏季几个月……一天里几乎每个小时,你都能在街头碰到演奏小夜曲的人……然而这些小夜曲并不像在意大利或西班牙那样,仅仅是用吉他或曼陀林为歌唱伴奏……而是三重奏,几个声部的四重唱(大多选自歌剧),管乐合奏,经常也是整个乐队,演奏最有难度的交响曲……正是这些夜晚的社交音乐会表明了……人们普遍而强烈地热爱音乐;因为无论多晚,他们总要举行这样的音乐会……你很快会发现,人们出现在自家打开的窗前,几分钟之内音乐家就被一大群观众围了起来,这些观众,在小夜曲结束前,很少有离开的。

海顿像其他维也纳作曲家一样,把嬉游曲当作自学的课堂,通过实验与经验,精通了自己器乐作品所特有的形式与合奏技巧。①

我们从历史的时代和个人两方面的例子见证了街头音乐活动的传统性。我们都知道,传统并不是一件简单的在历史中发生的事情,传统对人类的生活具有非常重大的意义。传统也就是那些经历了时间和人类的经验被证明了是极其真实的东西和人的生活所需要的东西。传统的意义在现代社会之前的时光里是非常生动的,在过去的乡村生活中是极其有价值的。虽然在眼下的现代社会中间,传统的价值和功能似乎显得并不是那样地显著,但是在时间的长河中,文化价值的转化、调整和应用的积累过程不仅仅只是一个传承的过程,而且是我们以新的方式继续传递的、不断创造的过程。以这样的眼光来看待我们的街头音乐的传统,就可以理解它与历史的关系,更主要的是看到它在现代生活中所起到的文化继续的作用。

街头音乐在现代社会中的延续及其文化商品价值和功能

文化的继续或许按照其历史自然的发展规律进行,也许是人们以引导的、规范的方式得以实现。街头音乐从它的缘起到发展、延续,在每一个时期和阶段都逐渐地发生着变化。我们从以上的叙述中已经了解到,随着社会的职业化、商业化的不断发展,过去的自由艺人开始分化。但是,街头从艺的活

---

① 参见保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,贵州人民出版社,2001年,第376页。

动依然存在，并且一直延续下来。19世纪的欧洲，街头音乐的活动仍然是社会音乐生活的重要内容之一。法国在1834年颁布了一个法律，政府允许街头流行音乐艺人组织他们的行会，并且规定街头流行音乐的出版计划。而且街头歌手必须持有标志才能进行演唱活动，这样以便于管理。当时的《音乐评论》(*Revue Musicale*)社长斐迪(E. Fétis)在1835年写了一篇关于街头音乐活动的报道：

> 政府可以大大改善巴黎的街头音乐，并且运用巨大的影响力导正游走的音乐家们，带给人们道德上的愉悦。这是它的职责。只花极少的金钱，它可以配置给音乐家旋律优美的乐器，让他们弹奏出美好的音乐。歌手们天赋雄赳气昂的声音，可以为人们唱出独特的爱国颂诗以及歌词严肃纯正、赞颂高贵美德、慷慨行为、为人们的天生情感所钟爱的歌曲。人们要听的是赞美对工作、清新、节俭、慈善的热爱以及最重要的对人类的热爱，而不是去歌唱酩酊大醉和粗俗激情的欢愉。①

以上的引文是作者对当时法国街头音乐的社会教化作用的一些观点。我们从文化传承的角度来看，这段文字说明了街头音乐在19世纪时期依然有着重要的社会影响。

来到美洲新大陆开垦的新移民，从欧洲带来了文化，也包括街头音乐的传统。街头音乐作为传统和文化的存在和发展过程一直与它生存的社会环境发生着密切的联系。尤其是现在，它的多重属性体现得更为充分。街头音乐可以是艺术的，可以是习俗的，可以是宗教的，可以是政治的，也可以是经济的。从前面的正文中的叙述，我们已经看到了街头音乐活动的确涉及了与社会关联的方方面面，例如，西雅图“公众集市中心”的安迪等所演奏的音乐以及他们对自己从事街头音乐活动的目的是非常艺术化的；在纽约地铁、西

① [法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，上海人民出版社，2000年，第99页。

雅图街头所听见的安第斯音乐就是印第安人习俗和文化的直接体现；著名的黑人“五重唱”组的演唱和黑人教堂中的礼拜音乐活动是地道的宗教情感的表达；有关音乐与政治的关系虽然在我采访到的美国街头音乐活动中并不多见，但事实上是存在的。比如牙买加、特立尼达的 Reggae、Calypso 音乐就是非常政治性的，而且在许多场合中是在街头演唱的。在中世纪，雇用“游吟艺人”作为宣传工具的现象也存在。贾克·阿达利在《噪音：音乐的政治经济学》中也提到了我们前面曾论述的“狮心王理查”的例子，但是他从政治的角度来看这一现象：

> 在资本主义社会出现之前的世界里，音乐是社会信息流传的一种重要形式，而游吟艺人可以被为政者用来作政治宣传。举个例子，“狮心王理查”(Richard Coeur de Lion)会雇用游吟艺人写歌颂扬他的荣耀，并且在市集日在公共广场上演唱。在战时，吟游乐人也时常被雇用写歌挞伐敌人。相反地，不流于俗的游吟艺人写歌描述或讽刺时事，而各国君主会禁止他们吟唱某些敏感的主题，否则就得冒坐牢的危险。[1]

那么街头音乐与经济的关系呢？其实，街头音乐与经济的关系是大多数人最关心的问题，应该说对街头从艺活动的最直接反映就是经济行为。很长时间以来，人们都将艺术看作是纯粹的精神物品，不应该与庸俗的经济有任何瓜葛。然而，随着社会的变化，经济对文化作用的增强，人们对艺术与经济关系的认识也在改变。我始终认为，音乐作为艺术是精神性的，但是音乐作为职业是物质性的，音乐在社会生活流通和作用的过程中会形成一定的经济价值。在街头音乐活动中，音乐的经济价值是显而易见的。问题在于，我们怎么样来认识音乐与经济的关系。比如小费，在前文中已经专门论述，给小费是对街头音乐从业者的一种尊重的表示。但问题是，街头音乐是一种文

---

① ［法］贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，上海人民出版社，2000 年，第 17 页。

化，我们都认为文化的价值是不能以金钱来衡量的，但是街头音乐的活动却又是需要经济来维系和推动的。因此，在街头音乐的观众和表演者之间付小费的关系中，这个悖论就体现出一个非常令人尴尬的情景：一位不给小费的观众可以表明他将街头音乐的表演视为文化，因为文化是无价的；另一位给了小费的观众无意之中将街头音乐放到了商业化的位置上。哪一种更有意义、价值？

我个人认为，美国街头音乐活动的功能和价值是多方面的，但是其最主要体现在两个方面：一方面，与历史、传统一脉相承，它担任着文化传承且传播的重要角色，诸如街头民间音乐在历史上对古典艺术音乐的影响，以及它在现代社会中对文化多元化所起的作用等；另一方面，在现代社会中，它还呈现了大众文化与市场经济之间的关系问题。

20 世纪以来，社会的变化、经济的发展极大地改变了人们的物质生活方式，同时也改变了人们的文化观念。伴随技术的革新与进步，伴随工业社会的规模化、组织化、程序化，伴随全球经济与各国贸易的发展，市场经济正在一步步地拓展自己的势力范围，无论是人们自觉或不自觉，它都将越来越多地与种族、民族、习俗、文化以及意识形态等方方面面紧密地联系在一起。市场经济的独立、个性化以及文化性的成长，必然造就一批与之相呼应的群体，即大众文化消费群体。大众文化在一定的意义上是一种文化形态，“它不同于历史上早就存在的‘民间文化’，而主要指为庞大的文化工业所支持，并以工业方式为广大的文化市场大批量复制、生产消费性文化商品的文化形式。商业电影、电视肥皂剧、通俗歌曲、休闲报刊、畅销小说、时装表演、营利性体育比赛等，都是它的主要成分。”[①]街头音乐活动也是这种文化市场的内容之一。

虽然作为现代工业和市场经济充分发达的产物，大众文化与传统的各种文化形式相比，其最显著的一个特点就是商品性，这是市场经济的效应。然而，问题在于人们对商品的概念、消费的观念以及对交换价值的认识等已经

① 黄书进：《回归生活：20 世纪的世界文化景观》，经济科学出版社，1999 年，第 262 页。

发生了深刻的变化。

霍克海默和阿多诺认为,"生产领域中广为人知的商品逻辑和工具理性,在消费领域同样引人注目。闲暇消遣、艺术作品与一般意义上的文化,为文化工业所过滤;随着文化的高雅目标与价值屈从于生产过程与市场的逻辑,交换价值开始主宰人们对文化的接受。"[①]如果承认街头音乐活动是一种大众商品文化,那么我们也就承认了它的存在和流通与商品的价值、消费的方式和交换价值的评估有着直接的关系。从前面所叙述的大量例子中我们已经看到,街头音乐活动的形式、内容以及从业者的目的各不相同,就街头音乐活动的行为和存在作为一个整体的文化现象,它对文化的传播,对文化的多元化产生了非常积极的影响,但是,对于每一个从业的个体来说,经济目的依然是一个主要的因素。大多数从业者以通过演唱、演奏和销售唱片音而获得经济效益作为重要的目的。然而,在我看来,参与街头音乐活动的观众购买唱片音带和给予小费只是这个大众商品文化流通中间的一个传统消费的表层现象。我们想象,如果认可街头音乐是一种文化,认可街头从艺者的价值,那么一元钱的小费能够买得起整体的历史传统和个体的人格自尊吗?显然,一元钱的小费不可能具有这样的价值。那么,这个大众商品文化又怎么样流通、存在?

我们换一个角度来理解这个问题。在现代社会的经济市场的交换价值中有一种"后文化"或"后传统"的现象,也就是说,现代交换价值的观念在部分层面上逐渐在替代原有的对传统交换价值的认识。我们从单一的等价货币或经济交换开始逐渐转向多层次、多方式的交换价值的体现。因为,我们对商品的享用,越来越只是部分地与其物质消费有关。可以将消费方式分为四类:主类消费(如食物),技术类消费(如装置设备),信息类消费(如信息、教育、艺术、文化与闲暇消遣),以及精神类消费(如时间、感情、心理、尊重等)。街头音乐活动作为大众商品文化的流通应该属于信息消费和精神消费。观众与表演者之间的狭义的经济价值交换(小费和购买唱片)只是这一大众商品文化流通中的很小一部分,绝大部分的交换价值是在信息和精神消

---

① 迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000年,第20页。



图 30　街头付小费(洛秦摄)

费中体现出来的。人们更多的以花费时间、投入兴趣、给予感情和尊重来完成与街头音乐表演的价值交换,从街头音乐表演中获得文化方面的知识、听觉生理上的享受和精神观念上的认同来达到商品消费的满足。这也就是街头音乐活动在美国现代社会中的文化商品价值和文化市场功能。

2. 街头乐手在小巷里弄间的人生歌唱

街头音乐活动对大家来说都不是一个陌生的现象。可是,在中国,街头音乐家给人们的直接形象是什么呢?在绝大多数人的印象中大概有两个:一是破衣烂衫的席地“乞讨者”,另一是非常蹩脚的拉琴卖唱的盲人。

去美国前,我对街头从艺者的印象和大家是一样的。到了美国,处处见到街头音乐活动,虽然不知道还有什么别的更深的东西蕴含在这种非常普遍

的社会现象中，但是，我明显觉得美国的街头音乐家的形象和我原先在国内所认识的不一样。这个“不一样”在我心里一直有一种疑问：那是为什么？是因为从艺者的人的形象不一样，所表演的音乐形式不一样，还是社会、文化的人文因素不一样？音乐是一种文化，街头音乐活动也就是一种文化活动。我想，美国的街头音乐家的存在和它的特性应该与美国的社会环境有着极为密切的联系。

“农民集市”壁画“宣言”：这里是我们的起源……这里更是我们的文化

1997年获得了博士学位，毕业了。之后，我开始了两次的驱车环绕美国大陆旅程。其中一个重要内容就是去采访“美国街头音乐家”。

5月的一天，正好是西雅图的一年一度的民间艺术节，在西雅图市中心最热闹也是最有风俗性的地方“公众集市中心”举行。西雅图的民间艺术节和其他一系列的节日都算是这个城市的民俗活动，也是旅游项目的重要内容之一。“公众集市中心”的正面，对着市区最热闹繁华的街道，背后是西雅图海湾港口。这是一个无论是居住在这里还是来做客的人，都必须来走一走和看一看的地方。那里的海、那里的山、那里的房屋街巷、那里的咖啡小吃，那里的工艺小品，总之，那里的人情风貌都很有特点。其中，在“公众集市中心”街内举行的节庆活动里，街头音乐家的演奏又是很具有意思的内容，也是街头音乐家们最集中的时机和场合。所以，街头音乐家的表演成为了西雅图“公众集市中心”内的“景点”之一。那里有一幅画，记录的就是这个“公众集市中心”广场上街头音乐家表演的情形。画上标明“农民集市”，是几十年前这里的写照。据说，这张画作于1968年，至我去已经三十余年了。但事实上，在那里的街头音乐家活动，不下于50年。不管是30、50还是100年，“农民集市”画像就是街头音乐传统在美国的最好见证。

我想起费孝通先生的一句话：“美国并不是一个河里流着牛奶，树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂，那是从地狱里升上去的。”美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没有多少历史，从不抱怨自己过去多么艰辛，从不掩饰自己曾有过的错误，当然也就从不会羞愧自己出身于农民。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家，如今西雅图最繁

华的地段，30年前是农民的“天下”。透过那“农民集市”画中不那么“专业”的笔触，给予我的感觉是，那种坦诚的背后蕴涵着一个“胜利者”的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么，自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流，它也是新大陆的文化之一。想想如今被列为大学“古典音乐”课程的爵士音调，几十年前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以，在我眼里，“农民集市”壁画就像是这里街头音乐活动的“宣言”：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的文化。

老庄“无为而治”哲学渗透于“换班”体制之中

我见到的第一位乐手弹奏的地方是“公众集市中心”室内商场的入口处。他叫马克，是当地印第安人的后裔。顺便插一句，西雅图(Seattle)是一位印第安人酋长的名字，最初这里是印第安人的居住区。城市建于140年前，并以西雅图酋长命名，所以，在西雅图处处可见到有关印第安人的文化风俗。马克虽然具有印第安人的血缘，但他弹奏的却是美国乡村音乐。他说，他喜欢乡村音乐，几乎每天来演奏，差不多以这种演奏方式作为他生计的来源。身边的一只大黑狗是马克的卫士、朋友，也更是亲人，陪伴着马克的整个的生活。马克希望观众能像喜欢他的音乐那样喜欢他的狗。所以，他在琴盒上放了一块纸牌，上面写着“爱狗援食”。

过了不久我随马克的“搬家”来到了“‘公众集市中心’广场街头音乐家表演画像”前。我问马克，为什么他要移动场地，刚才那地点不是很好吗？而且为什么要在眼下观众和“赶集者”这么多的时候搬？他告诉我，在这里演唱、演奏都必须按规定和默契来进行。“搬家”即换班(Shift)。换班是乐手们之间不成文的规矩。在哪一天、哪一段时间、哪一个地点，日常在这里演奏的街头音乐家门之间都有默契。乐手们希望通过不同的地点、不同的时间、甚至不同的班次来获得更多的观众，为了经济效益，也为了他们的音乐。马克又告诉我，每隔两小时，这里就会有换班。我一边继续听着马克的演奏，一边等待着下一轮的换班，同时我也一边在想：这种换班，不仅对于每个乐手个人来说，他们增加了经济收入的机遇，而且对于“赶集者”和观光客的群体来说，

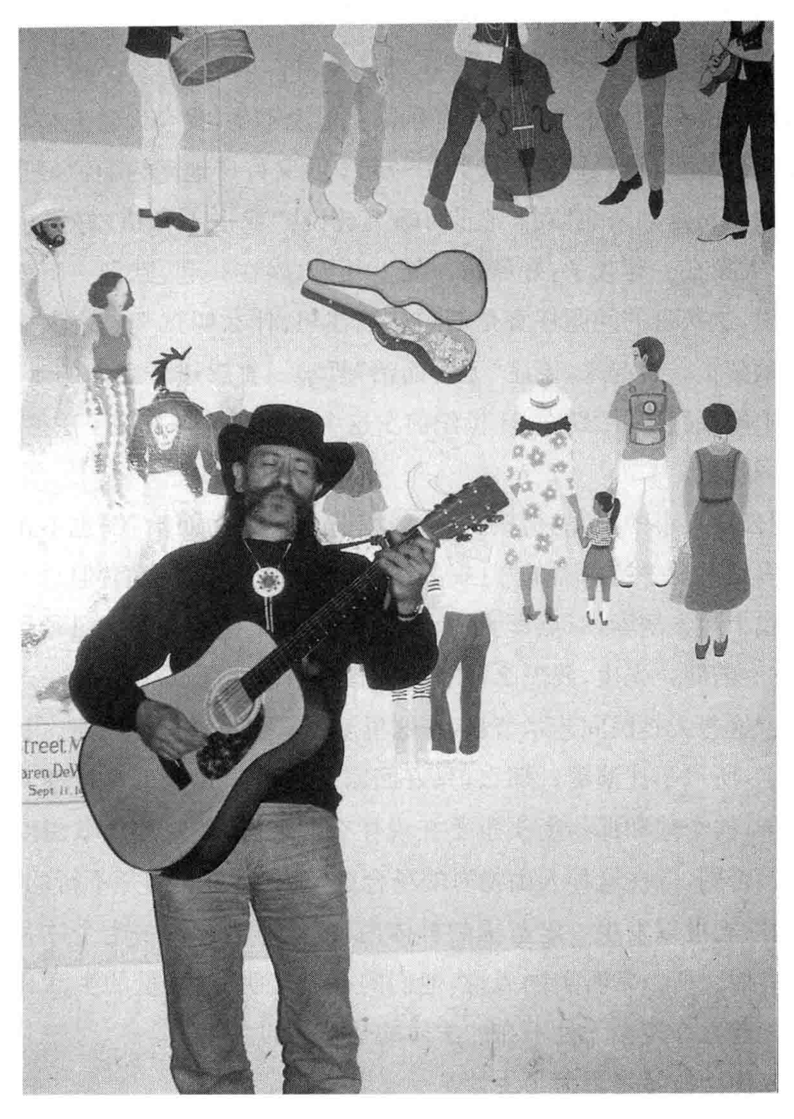


图 31 公众集市街头音乐画像(洛秦摄)

他们有了更多的欣赏各类不同的演奏的机会。从换班,我更进一步看到的是,一种公平合理的经济竞争行为、一种自觉或不自觉的有效文化传播方式、一种健康的民众心理、一种有序而默契的社会秩序、一种很值得我们深思的社会文化现象。

没有等下一班乐手到来之前我先去了别处,每隔大约两小时我回来。果

然是这样，两小时换一班。先来的乐手叫基姆，后来的乐手叫约翰，他和基姆换班。有趣的是，他们和马克一样也都是乡村音乐歌手。我问约翰，是不是在这张画前演奏的乐手都是乡村音乐家？他说不是，我今天碰上是巧合。因为这几天是节日，排班被凑巧排到了一起。我又好奇地问约翰："班是怎么个排法的呢？又是谁来负责排呢？"约翰笑着说："我也不知道，好像也没有个准，反正大家在一起久了，好商量。隔上几天，凑在一起，默契一下就完了。"听他说说，这换班的问题还真是简单。我在想，什么叫默契？这大概就是最典型的默契了。看起来，老庄"无为而治"哲学一直渗透于我们的生活之中，不仅在中国，而且还活跃在21世纪前夕这个大西洋彼岸充满了法律、法规和法典的国度里。

说"公众集市中心"的街头音乐活动完全是"无为而治"倒也不正确。我在街上看到不少手持乐器的"赶集者"。起先我一直跟着他们，但总不见他们停下来找个地方演奏，有点不明白。见一个中年人拖着一架手风琴往集市外走去，我上前问："先生，我怎么没有见你拉一首就走了？"他带有一点抱怨情绪地说："这些天是民间艺术节日，在这里演奏需要事前登记注册。我忘了事先登记了，所以不让演奏。那么，只好回家。"难怪昨天见市场管理人员拿着一个本子，挨个地和那些街头乐手在说什么。想想，必要的规章制度还真是需要的。否则，像在这种人山物海的场合里，没有管理真还是不行的。"无为而治"的默契可以发生一定范围的群体内，可能不会对每一个个体和每一种场合都有效。所以常听美国人说，他们的社会文明、高质量的生活和个人的自由都是建立在遵循无处不在的法律的基础上的。

她来街上拉琴是否为了生计？

"街头音乐家"这个称呼不是我们中国人给予的。街头音乐活动和街头音乐家在美国是一个社会和文化内容，所以英文中有一个专门的词，就叫Street Musician（街头音乐家）。问题是，街头音乐家作为一个概念和一个群体，在中国，包括我本人从前，都将它与"生计" 甚至"乞讨"联系在一起。不是经常会听到这样的评论吗："美国街头的音乐家中，有的还真拉（或吹）得不错！""听回国来的朋友说，他在地铁里拉琴呢！"前面那句是带有惊奇的赞赏，

后面那段话是消极的感叹。无论这褒贬的评语是潜意识的还是“深思熟虑的”,其背后给人们留下的印象,是街头音乐家的蹩脚演奏、贫困的生活和低下的地位。然而,当逐渐走近了本以为知道而事实上并不了解的现象时,我看到的不再是一块美元的小费、一个旋律的弹唱、一个乐手的个体形象,而是一个整体社会的故事。这种新认识和感受是从下面采访到的一些街头音乐家身上产生的。

在集市的另一端,我是被洁丝卡的小提琴练习曲声吸引过去了。曾在华盛顿大学的大学街上也常常听到有人拉小提琴练习曲,但是,当时没有在意。洁丝卡拉的是《克莱采尔练习曲》中的一首。《克莱采尔练习曲》不是业余爱好者所能奢望来自娱的。我曾经是小提琴首席和独奏演员,根据我的经验和判断,估计她是一个学音乐的学生。一问,果然是,而且和我是校友,她在华盛顿大学的音乐学院学小提琴。我问洁丝卡,她来街上拉琴是否为了生计。她说不是的。洁丝卡告诉我,她平时有一份半职的工作,而且周末常参加地方室内乐团的演出,这些收入足够她的生活开支。我又问她是怎么样来支付昂贵的名牌大学的学费的。她回答说,她中学毕业后,做了几年的社会义务工作,现在政府给她免费受大学教育的回报。她从小喜欢音乐,为自己能够争得这样的学音乐的机会觉得自豪。来街上拉琴完全只是为了增加生活经历,同时也为了克服自己在公众面前演奏的胆怯心理。我问她将来读完书后做什么,她说还不知道,但是会常常拉小提琴,可能主要还是会去做社会服务性工作,而不是职业音乐家。像洁丝卡这样的大学生街头音乐家并不是一个个别的例子。我在华盛顿大学读书时,音乐学院的学生有些常常也去街头上拉琴。由于他们的目的比较单纯,不以此为生,不算是“职业”的街头乐手,而且将来也都不一定会是职业音乐家。大学生在街头拉琴一般只在周末,更多的是在各类节日中出现。华盛顿大学的大学街上有一个每年一度的街头集市(Street Fair),在那里也经常有学生演奏,而且还会是四重奏什么的。他们中许多人学音乐就像他们在街上演奏一样,是一种对生活经验的追求。他们的生活准则是体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人格上的长进。

"莫扎特、舒伯特不应该只有一种音色和一种解释吧！"

告别了洁丝卡，我来到"公众集市中心"的室内商场。一进去，就听到优美的笛声传来。我是从事世界音乐研究的，世界各民族的乐器我基本都熟悉，可是这种笛声有点怪怪的，没有听到过。到了那里发现，一位姑娘在边吹边卖一种"陶笛"、"陶埙"。据介绍，这是从土著印第安人那里得来灵感而制作的手工艺乐器。后来，一位朋友送我一个同一家制作室生产的"陶埙"。说它是埙，因为其形状、演奏法都很接近中国古代乐器"埙"。这会让人去联想、猜测印第安人与中国古人之间的血缘和文化上的联系。见不少资料上说，印第安人的祖先是蒙古族，也曾看到过论述，说他们是从黄河流域经西伯利亚移徙而来的。不敢说，这是真的，还是不是，但是，文化上的某些关联大概是可以作大胆设想的。

我上前去试试"陶笛"，却吹不了那姑娘的声音。我问她："你原来学过音乐吗?"她说："我大学读的是长笛专业"。心里一惊，"天哪！一个货摊上的女孩居然是大学毕业的专业长笛手"。除了"谢谢"二字外，我没有再问下去。(顺便插一句。西雅图可以说是一个长笛之乡，那里的长笛音乐活动和教育特别兴盛。找一千名乐手来举办一个"千人长笛演奏会"不会有任何问题。)巧的是，前面我又听到笛声了。我又觉得奇怪，听到的明明是莫扎特的长笛协奏曲的旋律，怎么乐器的声音却是竹笛。我看到一位大胡子的年轻人非常认真地在演奏，而且面前还有个谱架，架式完全是在进行"独奏音乐会"。我想证实一下自己的耳朵和记忆，看了一下谱，的确是莫扎特的《D大调第二长笛协奏曲》的慢板乐章。好玩的是，小伙子用南美某个民族的民间竹笛来吹奏。大胡子青年非常认真地演奏了一首又一首，从莫扎特、舒曼、舒伯特到柴可夫斯基，也由协奏曲转换到梦幻曲、小夜曲和船歌。从他演奏的曲目就知道，这是一个非常专业的长笛手。由于竹笛的"奇怪"的表现方式，使我对大胡子长笛手产生了特别的兴趣。没有过多久他收拾乐器准备离去，我上前作了自我介绍，并且询问是否可以邀请他喝咖啡。大胡子的眼神和态度明确地告诉我，他遇上了"知音"。于是，我们的"高山流水"似的交流就开始了。

从和大胡子交谈的开始，我再次感觉到美国人的那种自信。在前面访问

过的或者是我平日里遇到过的美国人中，他们从来不关心别人对他们的好奇的目的或动机，他们注意的是诚恳善意地来解答别人对自己的询问。他们觉得“询问”是一种尊重，“解答”也是一种尊重。人格上的尊重、肤色上的尊重和文化上的尊重是美国这个国家高度文明的重要表现。大胡子并不问我对街头音乐活动兴趣的原因，喝了一口咖啡，开始了他的故事。大胡子叫安迪，出生在知识分子家庭，说不清最早的血缘在哪里，总之不是“纯”的美国人。他立刻补充，美国除了印第安人，本来也就没有“纯美国人”，从根本上来说，大家都是移民。安迪从小喜欢音乐，大学上了音乐学院，但是研究生读的是计算机，而博士却读的是人类学。我很敏感地注意到安迪寻求教育经历中所体现的思想认识过程。他说，大学本科里选择音乐是浪漫主义的理想给了他激情，这是年轻的一代都向往的生活境界。我从他演奏的音乐声中，听见了依然保留着的那时候的一部分天真无邪。安迪后来选择了研究院的计算机专业，因为他发现，就个人而言，早年理想中的浪漫主义在现实生活中基本上是不存在的；从社会的角度来说，科学才是文明的根本出路。两年的学业后，又是一年的社会职业经历。然而，安迪又发现三年前的想法有必要修正，因为他理解，科学是推动社会进步、提高社会文明的手段，而绝不是目的。人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解，这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。两年前，安迪重返学校，开始了他的人类学博士学习。我不知道几年后的安迪是否又会“否定”自己，去选择哲学，来探讨人和世界的最本质的但又永远不能回答的论题。不管他将来会追求什么，他的经历、他的思想、他的感情都使我很久很久地冥想。等到了最后，我才想起应该问他为什么用竹笛演奏欧洲古典音乐的事。他的回答是那样的简单又是那样地使人去思考：“莫扎特、舒伯特不应该只有一种音色和一种解释吧！”

一块美元、一个旋律、一个乐手及一个整体社会的故事

另一次，我又来到“公众集市中心”。虽然刚下过一场大雨，但那里依然人山物海，不同的是换了街头音乐家的队伍。走进室内商场，一阵慷慨激昂的演唱声把我引向前去。这是一位略带有喜剧演员特性的乐手，但是，演唱

和弹奏的水平只能说很一般。当他停下演奏时，我和他攀谈了几句。大卫是一名厨师，喜欢演唱，只是他刚学吉他没有太久，弹不好。他周末不上班，不愿意寂寞在家，就来街上弹唱，为的是与大家分享他的快乐。像大卫这样的乐手是街头音乐家中的一大类。美国人生性热情、喜欢交流、不愿孤独，这也就是酒吧、各类俱乐部在那里兴旺的一个原因。像大卫之类的乐手，选择的不是酒吧，而是街头；选择的是音乐，而不是醉饮。街头是开放而自由的，音乐是有灵魂和感情的，乐手的弹唱换来的是交流、欣赏和尊重。接下来的另一个小伙子更有意思，他是美国式的热情开放性格的又一个例子。他用的是各种各样的卷筒或纸杯，甚至包括可口可乐的饮料杯作为乐器来表演。他叫杰米，是“公众集市中心”附近的港口职员。他告诉我，人人都觉得他的演奏好玩，但是很少有人给小费。所以，杰米的街头音乐“哲学”是：不为钱，不为名，为的就是大家开心。他要让大家知道，只要你有一颗音乐的心，什么都是乐器，什么都是音乐。在一户人家门前有一位乐手，叫斯高特，他的表演是吹着口琴为听众讲笑话，一个笑话 25 美分。我花了 25 美分听了一个半懂半不懂的笑话，然后问他，他的笑话能挣多少钱。他说：“年轻人(young man，美国人喜欢用这样的词语)，你说我能挣多少钱？讲一百个笑话才挣 25 美元。但是，世界上没有白得、白享受的东西，我收你 25 美分，你得到了愉快，暂时忘却了生活中的烦恼，这就是我的目的。”其实，这些街头乐人中没有多少是受过高等教育的，像洁丝卡和安迪这样的毕竟是少数。可是，从他们中的大部分人特别像杰米、斯高特对生活的理解来看，他们都像是生活的“哲人”，对生活都有自己的见解，给予人们一种生活的理解和对生活充满了希望的信心。

然而，乐手对自己所进行的音乐活动的理解也不都是一样的。我来到昨天洁丝卡拉小提琴的咖啡厅前，今天是一位黑人吉他手在那儿弹奏。照例，我先给小费，后拍照。当我想从不同角度来摄影时，这位吉他手说“No!”他说，“我这是生意，一份钱，一件货”。我还从来没有被以这样强硬的态度拒绝过。从理论上讲，他是对的，可是，心里还是有点不愉快。我想了一想，花了一美元买了一罐可口可乐(在节日的集市里比较贵一些)放在他的琴盒边。

我的道理是，他没有再让我拍照，我也没有听他的音乐，所以我不再付他钱。但是，他告诉了我一个乐人对自己经营的艺术产品的要求，告诉了我一种人格上的自尊，也让我理解了街头音乐文化中的另一部分现象，我谢谢他。一罐饮料太微不足道，但是，在我看来，这是我在美国生活中所学到的对人、对艺术、对文化的尊重的一种朴素表达。想象一下，买不买这罐可口可乐，在经济上只是一美元之差，但是在精神上，在对人格和文化的理解上，那将是完全不同的意义。每当自觉或不自觉地实践了在那块文明土地上所学到的种种时，我都觉得自己有了长进，生活似乎也就多了一点意思。

街头音乐表演也的确是一个经济市场。黑人无伴奏五重唱组录制 CD 唱片的考虑，很大程度上是受了那些非常职业化的街头音乐家的影响。在"公众集市中心"街道的最末端正在举行着"安第斯"音乐的表演。安第斯是南美洲的一座重要的山脉，生活在那里的印第安人创造了这极其优美动听的"安第斯"音乐。"安第斯"音乐最大的特点是它的排箫所奏出的甘甜但是带着忧伤气息的音调。我非常喜欢。北美洲印第安人在美国也发展"安第斯"音乐，"公众集市中心"的乐队有三人，都是印第安人，一人吹奏排箫，另外两人弹奏吉他。他们加用了电声扩音，效果很好。所以，许多"赶集者"都在这里停留不走，一曲一曲听他们演奏。这是一个职业化的街头音乐家小组，他们目的性很明确和简单，即以演奏为生涯。他们以"销售"自己的音乐文化为手段。这种"销售"不仅是现场演奏，也包括出售他们自己录制的 CD 唱片。那天为听众们提供的 CD 唱片有许多种。这实在是一个很好的推销自己的方法。在音乐唱片商店里，除了少量上架可供顾客聆听的外，人们在挑选唱片时是不知道其中的音乐内容的。而在这里，听众直接听到了音乐，如是喜欢，当场购买。我已经收集了好几张"安第斯"音乐 CD 唱片了，可是在这样的场合，我觉得不能不买，一方面是好听，另一方面也是他们的"销售"办法捕捉了和符合了听众的消费心理和需求。最重要的是，作为我的"感受文化旅程"的访问对象，理所当然要收集，也同时表示对他们演奏的欣赏和谢意。

为的只是助兴和自我开心

我曾四次访问过密歇根州位于安娜堡的密歇根大学，每次去都有特别的

意义。前几次我见到过一些学生在校园街头上演奏，可是，当时并没有在意。据说，在课后的傍晚和周末是学生上街歌唱和演奏的主要时间。1998年那一次到安娜堡的那天正好是星期五周末，而且也已经是接近傍晚。我先来到校园的街道上。不久，就遇到三个学生在一家小咖啡馆前面敲鼓和演唱。等他们歇息时，我就和他们聊了一会儿。三个学生分别是物理系、英国文学专业和计算机系的。他们喜欢音乐，但是没有也不愿意接受正规音乐训练。那位女学生叫爱米，她说，从小母亲让她和妹妹学钢琴。爱米喜欢音乐，但不喜欢练琴。她的理由是，一套又一套的练习曲和规则把人热爱音乐的热情都练没有了。她妹妹就是一个例子。爱米没有继续深造钢琴，但是她依然热爱音乐。学习、交友和音乐是她目前最快乐的事。这三位学生几乎每周来小咖啡馆前面敲鼓和演唱，店主并不给他们报酬，他们也不向客人收钱，为的只是助兴和自我开心。学生的确是一个特殊的社会阶层，也是人生的一个特殊阶段，他们单纯，较少有功利性，对生活总是那样有信心、热情和朝气。从业余在街头演奏演唱也能体现这一点。

相比之下，社会化了的成年人就不一样了。在校园里，看见一组由学校职工组成的乐队正在排练休息中。听旁边的学生介绍，这些乐手的水平不错，但是他们从不“义务劳动”，也就是说，只在收费的有组织的校园中或街道上演奏。不过，想想也没有什么不对。在美国，流行一句话：“没有白吃的午餐”。意思是说，凡事都有“报酬”，或金钱物质的，或友谊心理的，或义务道德道义的，也就是说，这种“报酬”要么是这，要么是那，总是有目的性的。我曾在拙著《音乐中的文化与文化中的音乐》[①]中提到，音乐的内容和形式在许多场合中都具有比较明确的社会性，音乐行为自身对接受该行为的对象也具有很明确的针对性，也就是音乐表演者与听众的直接或非直接的关系。因此，每一次音乐行为的目的也是非常明确的。例如，宗教意义的，星期天教堂里的唱诗班；礼仪意义的，演奏国歌的所有场合；审美欣赏意义的，沙龙或音乐厅音乐会；情绪宣泄意义的，广场舞台上的摇滚乐；政治意义的，“十年浩劫”

---

① 洛秦：《音乐中的文化与文化中的音乐》（修订本），上海音乐学院出版社，2011年。

期间的语录歌;经济意义的,各种赈灾义演;人道主义意义的,“世界艾滋病日”音乐会等。那么,密歇根大学校园职工乐队演奏就是属于纯粹经济意义的。

音乐,哪怕是街头形式的音乐,也真的是复杂。一样的吉他,一样的音符,也许是一样的表演形式,可是,其所具有的功能作用,从中所蕴涵的东西却是很不一样。

在肯特大学读书期间,我常常去一个地方,就是 Border & Music 书店。Border & Music 是美国很大的书籍和音乐唱片合一的连锁店,也是我经常光顾的地方。书店的书都是开架的,旁边还有一个很好的咖啡厅,供客人看书、交谈和休息。所以,书店像一个图书馆,任你享受。每次进去总是有一种兴奋的心情,也总是高高兴兴地出来。我的许多英文书籍大多是在那里买的,不仅因为喜欢这些书,而且重要的是他们是被打成二三折的。另外,我常在那里翻阅摄影书籍和画报,一看就忘了时间。可是我从不在里面读书,因为店里总有音乐。音乐和书是我最喜欢的东西,可是它们不能同时出现。一旦必须同时在一起,就像是“有你没我有我没你”式的“势不两立”。前面我说过,我不能一心两用,对哪一方都很重感情。一般的 Border & Music 是放唱片的,有一家却是别开生面,几乎每天都有一个吉他手在弹奏。弹的全是好听的古典作品,与书店的气氛非常融洽。客人就在一旁看书或喝咖啡或轻声交谈。据店员说,是书店请来的,几乎没有报酬,他的收入是靠客人们的小费。但是,乐手愿意。乐手曾说,他喜欢弹琴,在家里弹给自己听,还不如来这里和大家分享。我喜欢这种开放式的、类似“沙龙”风格的场景,很有情调。这样的演奏是在室内而不是在街头,但是,它的非营利性和街头演奏是相似的。在这里,有屋顶和没有,不是那么重要,重要的是艺术家或艺人表演的性质,以及他们和听众之间的关系。

一次在波士顿,与一位居住在波士顿的老朋友重游了哈佛大学和麻省理工学院后,我们乘地铁去城里。在一个地铁站里,听到了手风琴声。我们朝着声音走去,看到的是一位手风琴手在演奏苏联歌曲《红莓花儿开》。听着音乐和看他那样子,猜想他可能是俄罗斯人。一问果然是。我问他平常都演奏

些什么曲子。他说大多为那些出名的俄罗斯歌曲，例如《莫斯科郊外的夜晚》《红莓花儿开》《伏尔加船夫曲》《喀秋莎》等。这些脍炙人口的歌，对于我们20世纪60年代以前出生的中国大陆人来说，都非常熟悉，大概没有人不会唱这些歌曲的。这个俄罗斯音乐家叫尼古拉，苏联瓦解后移民来了美国。他另外还有一份半职的工作，来地铁拉琴为家里的开支增加一些补贴。我又问，作为一个外国人，他怎么样来为美国人选择音乐呢？换一句话说，只有当他的演奏受人喜爱时，过路听众才会给钱。那么，他怎么知道美国人喜欢什么样的曲子呢？尼古拉说，他见机行事。一般，有地位的老年人喜欢欧洲古典音乐，有修养和文化的中年人会爱听俄罗斯歌曲，年轻人愿意听最时髦的流行歌和节奏性强的音乐，妇女会因伤感的旋律留步，小孩听了动画片插曲会让母亲给小费，最没有感觉的是衣冠楚楚的商人。这真是尼古拉特长。良好的判断能力增添了他的演奏收入。而且，从他的简单分析，我们也看到了社会各阶层人士对音乐的态度。

城市中心街面上到处都是高楼大厦，一个个集团、财团的形象，而街道之下的地铁里，却活动着各式各样的民间音乐

纽约是美国金融商业和观光旅游的中心。从城市中心街面上看，到处都是高楼大厦，一个个集团、财团的形象。而街道之下的地铁里，却活动着各式各样的民间音乐。纽约是美国街头音乐家的大本营，在那里存在着各式各样的街头音乐活动，我访问了许多街头音乐家，以下只是一些具有代表性的场面。

对乐手们演奏的形式和内容以及他们个人的故事，我在前面已经叙述了不少。那么，观众对街头音乐的态度是怎么样的呢？街头音乐对于纽约人来说是他们日常生活中所见的内容之一。每天的上下班，每天的来回在街道上，每天的进出地铁站，处处可见街头音乐演奏。除了旅游者，很少有生活在那里的人专门停留下来听音乐的。因为街头音乐、地铁运行和乘车人群是一个整体，谁都缺不了谁。不然，就成不了纽约地铁文化了。正因为它们是一个整体，投钱、给小费是自然的。我问旁边的一个乘客："先生，您给过街头音乐家钱吗？""喔，当然！他们为我们服务，为乏味的地铁增添了快乐，我们自



图 32　街头音乐二重奏(洛秦摄)

然要给劳动者报酬。虽然不多给,因为这仅仅是态度和心意。"事情就是那么简单。美国人对"尊重"二字的认识就是这样自觉的。

我坐上地铁继续寻访音乐家。在车厢里看见贴有车厢内不准什么的规定的布告,其中一条是不准在车厢内饮食,另一条是不准在车厢里进行任何演奏活动。在这里布告就是法律。美国人非常守法,而且常常会相互监督。常见到,年轻人不注意将饮料或食物带上车吃喝,这时候,在座的人群中立即会有人要求他将食品收起来。可是,我在另一辆地铁车厢里见到这样一个情景,一位盲人音乐家在车上进行演奏活动,拉着著名的小提琴作品《加伏特舞曲》。此时,所有乘车人都没有了法律观念,反而一个个都解囊给小费。这说明,守法也是可以灵活的,因为法律是人制定的,人是有人情的。所以,法律在特定的情形中也是可以通融的,因人而异的,并不是非要"法律面前人人平

等”的。

有一天，我来到一个公园。先是看到不少街头画家在为人画头像，后来听到有奏乐声。走过去，看见一个黑人鼓手闭着眼睛在敲打着节奏，一边口中轻声地哼唱着什么。看起来，鼓手没有任何“经营”动机，只是在尽情地自我娱乐。我没有打扰他，在一旁坐了好一会儿。当他停下来时，我问是否可以为他拍一张照，他说没有问题，接着又开始自我陶醉了。再往前走不多远，一个老人在拉手风琴。我在旁边坐下，和他聊天。老人说，他有一个和歌星杰克逊一样响亮的名字，但他喜欢的是民间歌谣。他演奏的歌我都不知道，杰克逊笑着说：“要是你都知道的话，你就和我一般年龄，也不会是中国人了。”杰克逊的这些歌都是40年前还未移民来美国，在英格兰家乡时外婆教给他的。他说，天太热，在家没意思，来这里为游客助助兴。说话时，正好一批欧洲游客向这边走来。

一次，我出了一个地铁口来到街道上，一阵非常优美的弦乐重奏声传来，听上去不是广播或音乐带，而是现场演奏。顺着演奏声找到了音乐的源头。听见的是优美的演奏，看见的也是美丽的画面。低音提琴和小提琴在一幅现代画前面正在二重奏。低音提琴手看上去像一个教师，很有点文化的样子；小提琴手戴着一顶很特别的帽子，看起来像柴科夫斯基的舞剧《胡桃夹子》中的人物，很有特点和可爱。他们的周围是一些书摊，旁边还有一个花店。这个场景好似一个特意安排的舞台。仔细听他们俩的演奏，水平相当高，乐曲也不错。看他们的乐器，猜想他们是有点职业水准的。难怪小提琴盒里的小费不少。当时他们一直在演奏，不能打扰，问他们要了一张名片。晚上，给他们打了电话。接电话的是低音提琴手米勒，他简单地告诉了我有关他们的情况。米勒是一个小学教师，小时候学的是大提琴，现在改拉低音提琴，小提琴手吉夫是他的朋友，也是一个半职业管弦乐队中的队友。吉夫是一个油漆师，业余时间就和他一起合作演奏。音乐也都是他们自己写的。我问：“米勒，你们都是受过很好专业训练的提琴手，在街头上演奏是否觉得有面子问题?”他说：“从心底里说，我们都想成为正规的职业音乐家，收入好，地位高。但是，这不是你想就可以得到的。时常在街头上演奏是辛苦些，但我们也同

样很愉快，挣到的钱也不少。至于面子问题，我们没有想过。因为，在美国，只要你劳动，没有人会瞧不起你。大家都互相尊重别人从事的工作。俗话说，收入有多少，职业无高下，就是这个意思。”听了米勒的话，很有感触。这也就是大多数美国人总是以积极的态度来对待生活的原因之一。

那几天在纽约地铁里，我还看到了另外一些我们中国读者会更关心的场面。一天，我到哥伦比亚大学去，在那个地铁站下来。一下车就听到一个让我惊奇的音乐声。三步并成两步地上前去一看，果然是我们的同胞在演奏扬琴。忘了当时演奏的是什么曲子，我记得自己很激动。以前，有关我们大陆的音乐家在纽约生活的情况听到过不少。其中一个内容就是据说有一些我熟悉的人或同事、同学在地铁演奏。所以，很希望能亲眼了解一些情况。那天竟然遇上了。虽然不是熟人，但是，的确看到了同胞在地铁里演奏。于是就上前去交谈，问问同胞对在地铁里演奏的感觉和对这样的美国生活的感受。这位同胞很爽快，他说：“我觉得很好。原来是有过面子问题，因为在国内时我是专业剧团的演员，是艺术家，很有社会地位，现在要来美国街头和地铁卖艺，放不下面子。后来由于要生活，逼着自己来演奏。其实远不是我们在国内想象的那样。美国的哲学就是要劳动，要自食其力。幸福发财和潦倒贫困都在于你自己。《国际歌》说‘从来没有什么救世主，全靠我们自己’说的是对的。美国人很尊重我，也喜欢听我的演奏。他们喜欢听东方异国情调的音乐。所以收入不错。”我很感谢他的这些话，问是否可以将他真实姓名写进文章里。他犹豫地说：“在美国没什么，因为大家都了解这里。但是，在国内就不一样了。国内的家人、亲戚和朋友们不了解美国，对许多事是不能理解的。我不想让他们因为误解而担心。”我说绝对尊重他的意思。为了避免带给别人不必要的麻烦，在征得同意后，我只拍了其背影。

另外一次，我在地铁里听到有人在吹奏《泰坦尼克号》影片插曲的音乐。可是，听起来很特别，像是中国笛子在吹。走近了一看，真的是。由于影片的主题歌《我的心永无止境》在美国很流行，当时很多等地铁的旅客在认真听这个中国小伙子用中国笛子来演奏这首曲子。考虑到人多，也不一定每一个人都愿意被采访，所以就从背后拍了张照片。离开那里的几分钟后，前方突然

传来一个令人惊异的歌声，听到这歌声时，我有好几秒钟没有反应过来。我在想，我是在中国还是美国？因为这歌声是用中文唱的《跑马溜溜的山上》。一个训练有素的男高音，弹奏着电子琴，看着“1、2、3、4”的简谱，洪亮地唱着这首中国歌。我有点激动，也有点伤感。激动的是在纽约地铁里竟然听到亲切的家乡的歌，伤感的是好像美国人不能欣赏中国歌，更不懂歌里中文表达的爱情内容。不过，我对歌手的自信和勇气很佩服。一个异乡者，要大胆地在这繁华热闹的世界中心城市里以家乡的语言独自放声高唱家乡的歌是要一些力量的。因为他不是在纽约大都会的舞台上，而是在地铁里，这样的胆量和勇气是生活磨练出来的，是对人生有了另一种认识程度的。我也曾是天涯游子，能够了解到眼前的歌唱者的自信是走过了一条怎么样的路而换来的。由于文化背景的不同，社会条件的不同，中国音乐家在美国街头的艺术活动和美国乐手在自己国土上的街头从艺，是有着很大差别的。前者在心理、能力等方面都要比后者付出多得多的努力。在国内的朋友不了解美国，对街头从艺有偏见是可以理解的。但是，如果在美国的一些中国人却也对自己的同胞的街头从艺有偏见，这就不应该了。大家都知道，不能以成败论英雄。那么，更不能以职业或金钱论人格了。前面一系列的街头音乐家的故事都说明这个道理。

三、迈向经典的爵士与摇滚

1. 爵士从街头走向了音乐学院的殿堂

随着密西西比河流的远去，萨克斯管从“保护屋”的窗口中传出新奥尔良爵士的第一个主题

新奥尔良是美国最大的港口，也是路易斯安那州最大的城市。由于密西西比河流过市区的形状犹如一牙新月，所以，新奥尔良又被称为“新月城”。最早，这里是印第安人居住的地方，1682 年法国人来到了这里，他们为了在新大陆上重温昔日法兰西帝都奥尔良的梦想，将这块地方命名为新奥尔良，1722 年这座城市成为法属大路易斯安那的首府。后来，法国与西班牙为新奥尔良有过纠葛，最后，在 1805 年卖给了美国。

法国在这块土地上前后统治了一百多年，她的骄傲给新奥尔良留下了浓厚的法国气息。法国人当年在这密西西比河的岸边选择了他们的居住区，也就是现在的市中心——“法兰西区”(France Court)[①]。一进入那里，人们就

---

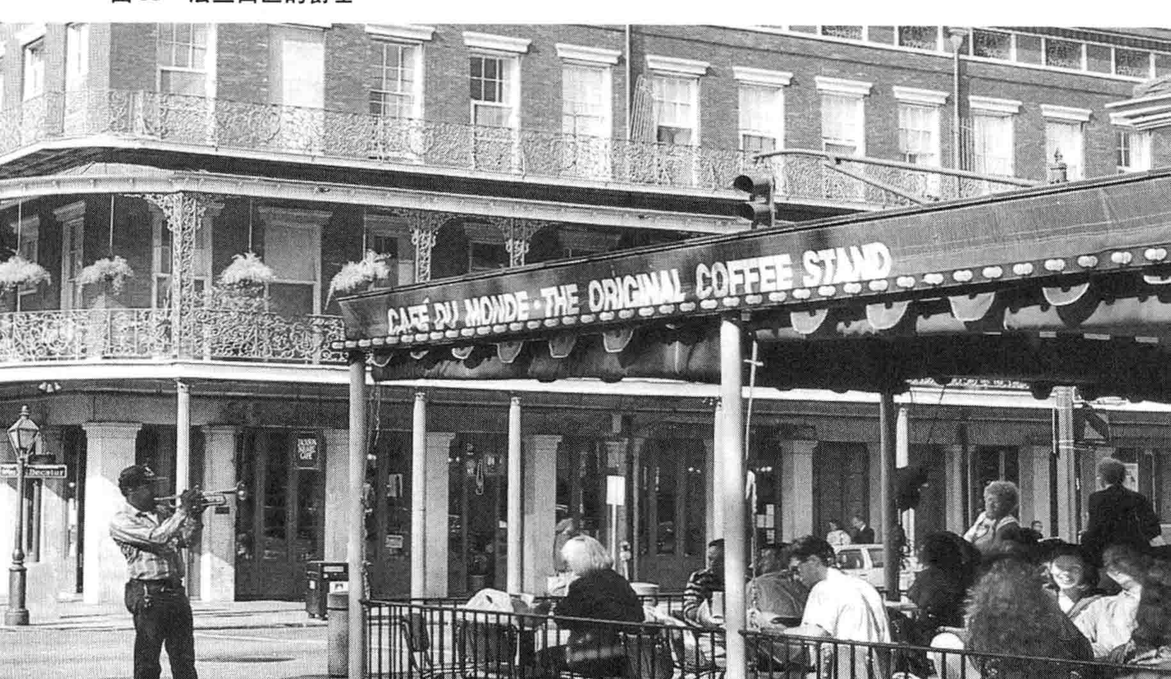
① 2005 年 8 月卡特琳娜飓风以及海啸席卷美国路易斯安那州及新奥尔良，位于市区著名的爵士发源地“法兰西区”如今已经不复存在。

能看见法国文化的痕迹：欧洲的大教堂高高竖立，欧式的马车缓缓地行进，人们身着法国礼服在街上漫步，爵士乐手在街头演奏，小商品摊位上到处都是法国小丑娃娃、面具、帽子，以及爵士音乐的画像等，最有特点的是一幢幢、一排排法式洋房。每年都会在这里举行法兰西传统的狂欢节，每年也都会举行各种名目的爵士音乐节。

一走进这座城市，萨克斯管发出的声音和呈现的形象就处处可听可见。迎面而来的巨大的萨克斯管塑像犹如中国古时村庄前的牌坊。为什么萨克斯管具有这样的象征意义呢？我想了想，原因可能是多方面的，大致可以归纳为，它的音调是忧伤的，音色是暗淡的，节奏是舒缓的，旋律是悠长的，颜色是灰色的，情绪是晦涩的，心理是压抑的，性格是不屈的，风格是叙事的，主题是苦难的，内容是历史的；其最根本的形象是黑人的。这些特征既有萨克斯管自身所具有的，又有人们所赋予它的。因此，萨克斯管不仅成为爵士音乐的象征，而且还成为新奥尔良的象征，以及"法兰西区"、美国和黑人音乐文化的象征。

历史和文化中常常存在着这样的悖论：一种现象或者事物，看其左侧是荣耀，看其右侧则是罪恶。新奥尔良当年是贩卖黑奴的交易中心，这座城市

图 33　法兰西区的爵士



就是殖民主义阴暗历史的见证。然而,这块法兰西领地却养育了一代音乐的风尚,爵士音乐不仅改变了历史,而且改变了人们的思想。历史的不愉快很快就被遗忘,大家从世界各地来到新奥尔良,不是为了前来评判印地安人和白人之间的争端,不是为了前来同情黑人过去的创伤,不是为了前来控诉殖民主义的罪行,更不是为了前来观看密西西比河流中的美国精神,而是前来亲临其境地领略那从街头小调上升为世纪古典音乐的爵士之乡的风貌,前来聆听发源地的正宗爵士音乐的迷人醉心的旋律,前来阅读欧美古典音乐历史上绝无仅有的黑人音乐的光辉篇章。为此,那里有了一个闻名于世的“爵士博物馆”。

爵士博物馆里记录了当年爵士音乐演出的许多场景,陈列了当年新奥尔良爵士乐队中使用过的乐器,展出了许多著名爵士音乐家的照片和资料,甚至连当年演奏者用过的名片都被保留了下来。展览告诉我们,新奥尔良是爵士音乐的起源地,1895 年,巴迪·博尔登在那里建立了第一支爵士乐队,从此,音乐史上增添了新的内容,这种黑人的民间街头音乐越来越受欢迎,一直走向了音乐学院的殿堂。

到了这里不去看一看如今已经成为了“保护屋”的当年的爵士俱乐部,那就算是没有来过新奥尔良。随着星光的升起,随着月光的斜照,随着城市里车水马龙的平息,随着密西西比河流的远去,萨克斯管首先从“保护屋”的爵士俱乐部窗口中传出新奥尔良爵士的第一个主题。钢琴键中流出的不是肖邦和贝多芬,低音贝司弦中没有“帕萨卡里亚”式的固定音型,小号声中更没有卡门的“斗牛士”形象,萨克斯管决然与法国军乐的号角无缘。它们犹如新奥尔良的导游,它们犹如黑人的喉舌,动机、主题、旋律、节奏构成了一个个故事,讲述着生的快乐,也叙述着生的痛苦。喜欢爵士音乐的朋友告诉我,在新奥尔良听爵士不用思考活着还是死去的问题。因为,往右转会轻快地“活”一次,往左转会快乐的“死”一次。当然,这种死死生生是诗化的抒情,那是由爵士音乐的魔力带出来的一种感觉、一种体验、一种心情。

新奥尔良的中心“法兰西区”就位于密西西比河的岸边。密西西比河是美国内河交通的大动脉,新奥尔良就是其沿岸的主要港口之一,它是密西西

比河流出海的门户。就是这条河流为美国带来了殖民主义，带来了法国和西班牙的殖民者，也因此运来了黑人奴隶；也就是这条河流为美国带来了民主和自由，带来了繁荣和富强；也同样是这条河流将新奥尔良的爵士音乐送往了四面八方。刹那间，我仿佛听见了当年的爵士音调从流水中悄悄升起，弥漫在整个新奥尔良流域的水面上。仔细听来，这声音是那样的真切，不像是我幻觉中的音响。转身望去，就在不远的河岸边，一位乐手正在演奏。我悄悄地坐在一边，静静地听着他吹奏。乐手微闭着双眼，面对着密西西比河流，他仿佛看见了自己的祖先、自己的历史、自己的苦难。他的音乐好像在说，只有萨克斯管是我的亲人，只有爵士是我的心愿，只有密西西比河是我的听众，只有新奥尔良是我的归宿；然而，我的家、我的故乡永远在非洲。

正是这些乐手们的故事，才构成了新奥尔良的历史。在新奥尔良的历史中永远记载着这样的一段经历，即新奥尔良——一个将爵士从街头送往音乐学院殿堂的故乡。

当年新奥尔良的爵士究竟是什么样?

新奥尔良是爵士从街头小调走向音乐学院殿堂的故乡。

然而，当年新奥尔良的爵士究竟是什么样的呢? 1917 年以前的情况我们一无所知。虽然我们很希望了解爵士音乐的风格是怎么样形成的，在它被录制成唱片之前究竟是什么样子的，但是我们却无能为力。不过有一点还是肯定的，新奥尔良的爵士与那里的社会生活有极其密切的联系。

什么是爵士? 大家可以众说纷纭，但有一点我们可以达成共识，从音乐上讲，早期的爵士是一种文化混杂的胚胎。美国这块土地是欧洲以及其他一些国家的新大陆，是一个为了自由、为了开拓的移民的家园，自由女神成为了移民新生活的象征。为了新生活，他们为新大陆带来了各自的文化和音乐。然而，跟随着欧洲开拓者前来新大陆的还有白人家园里、棉花、烟草种植园里的奴隶。这些人来自非洲，一无所有，然而，他们却带来了非洲的音乐精髓，在新的土地上为他们自己的音乐注入了新生命。

1917 年第一张爵士音乐的唱片问世。这张唱片的演奏者既不是黑人乐手，录制地点也不是在新奥尔良，而是由一批白人爵士乐手在纽约录制而成

的。这个历史性的机遇落到了一个叫做 ODJB 的爵士乐队头上。ODJB 的全称为 Original Dixieland Jazz Band，由五个白人乐手组成。1916 年 3 月，当时的领头人约翰尼·斯特恩领着这个乐队在芝加哥的一家 Shiller 的咖啡厅演奏。1917 年 2 月，他们在纽约曼哈顿重新亮相，很快就被 Victor Record 唱片公司相中。2 月 26 日，该唱片公司为 ODJB 录制了 *Livery Stable* 和 *Dixie Jazz Band One-step* 两首历史性的爵士音乐作品。

在美国本土，一位来自新奥尔良的短号演奏者乔·奥利弗在芝加哥"生根发芽"，以他的短号带领着"Creole Jazz Band"发了迹，人们称他为"国王"奥利弗。奥利弗的乐队有两支短号，他自己在演奏中一直是中心角色，有规律地吹奏着旋律，让另一个短号手即兴地为旋律加花，时不时地吹奏出一些让人料想不到的音调效果，这样的风格为爵士的发展起到了重要的作用。非常遗憾，奥利弗没有为后人留下多少真实的音响。我们能听到的只有 1922 年他与钢琴手莫顿合作录制的两张唱片。

奥利弗的功绩不仅体现在他的乐队上，而且还体现为他是一位慧眼"伯乐"。他栽培的那位第二短号手，就是后来成为爵士历史上最著名人物的路易斯·阿姆斯特朗。阿姆斯特朗的形象有点小丑味道。由于话多，人们给他个绰号"话匣子"。由于他的努力，爵士从合奏形式转变为以即兴的独奏为主的风格。而且，他是第一个录制爵士独奏音乐作品唱片的演奏家。他最著名的作品是 1928 年录制的 *West End Blues*。在爵士音乐史上，阿姆斯特朗是一位家喻户晓的重要演奏家，有些评论说，他的地位就如同欧洲古典音乐中的巴赫。他的天赋使其成为了爵士舞台上最优秀的小号演奏家。阿姆斯特朗多次出国演奏，他的精湛演奏不仅为爵士音乐在世界范围内赢得了听众，而且也为他自己赢得了"美国亲善大使"的荣誉。

怀特曼、贝彻和埃林顿

1929 年"华尔街"股市全面崩溃，在美国经济萧条的同时，爵士的历史也渐渐进入了低谷。随着暗淡的时光、颓废的心态、迷魂的酒精，爵士正在毁灭自己，美好的声音、优雅的旋律、活泼的节奏、跳跃的切分音，逐渐失去了光泽。当时人们把淫荡、酒精和爵士联系在了一起。

正在这个时候，一个非常重要的人物走向了爵士，他就是怀特曼，一位具有良好教育和音乐修养的爵士音乐家。怀特曼带着一支来自丹佛的白人爵士乐队——“爵士国王”在纽约开启了爵士音乐风格的新篇章。他做了一些什么呢？怀特曼首先将弦乐器加入了乐队组合中，诸如吉他和班卓琴之类乐器。这些乐器的加盟，给爵士增添了许多色彩。同时，他又增加了各种类型的萨克斯管。这样一来，爵士音乐有了更丰富的层次感、更多样的色彩类别、更迷人的音响效果。还不止这些，怀特曼自己作曲，在爵士中注入了大量轻快的和声节奏。他的乐队在纽约向世人展示了爵士已经从早年的不规范走向了以旋律为特色的新风格。爵士在怀特曼的手中除去了那些粗陋感，而变得优雅、光洁、秀丽了。他的一个重要的目的，是试图将爵士乐队向着管弦乐队的编制方向发展。如果在今天，他就将是一位综合黑人和白人、非洲和欧洲、民间和古典多元音乐文化的英雄了。

如果说短号被小号所替代，那么，从黑管转换到萨克斯，那可就是非常戏剧化的了，为爵士增添了非常重要的、情感化的而且更是具有象征意义的色彩。虽然怀特曼在他的“爵士国王”乐队中运用了大量的萨克斯管，但是首先将这一乐器带入爵士的并不是他，而是另一位著名爵士音乐家贝彻。贝彻开始是一位黑管演奏者，一次他与乐队在欧洲演出途中，突然在一个橱窗中发现了一件乐器，好奇心、好胜心、悟性又加上天才，促使贝彻买下了这件乐器。从此，这件乐器就影响了他自己，也影响了爵士，更是影响了音乐历史：高音萨克斯管进入了爵士而录制了第一张爵士音乐的独奏唱片。

贝彻由于个性好强，人际关系不良，总是与合作者不欢而散，也因为行为不轨而坐过牢房，但是他的演奏和音乐实在是无与伦比，他的贡献实在是巨大无比：在他度过最后晚年的巴黎，法国人曾因为死去的雨果重新开放了万神殿，而为了死去的贝彻，他们树立了贝彻的雕像。诗人菲利普拉金曾为贝彻写下了这样两句话：“当他们说爱是巨大的‘是’字的时候，你的声音飘落在我的肩头。”

贝彻 1897 年出生，两年后，一位爵士历史上的绝代大师也来到了世上。他，就是埃林顿公爵，不仅对于爵士音乐的历史，甚至对于整个美国音乐历史

而言，埃林顿公爵永远都是一位伟大的音乐家。50年间，作为作曲家和指挥家，他带领着美国最优秀的爵士乐队巡回在世界各地的音乐舞台上，创作了数以千计的作品，为爵士音乐的发展作出了极为重要的贡献。其一生为爵士事业而奋斗，许多著名的乐手曾与他合作，大量的年轻乐手受其扶持推荐，他为后世留下了无数的优秀作品，曾获得尼克松总统颁布的“自由总统勋章”及几乎所有的文化艺术奖项，是爵士音乐史上一位出类拔萃的大师，并以其非凡的才华和魅力为自己赢得了“公爵”的美称。

振奋人心的世纪大摇摆

20世纪30年代是美国经济萧条时期，正因为经济萧条政府才开了酒戒，试图以酒来刺激经济，也正因为经济萧条，人们没有能力来奢侈花费昂贵的娱乐。怎么办？只有跳舞。跳舞是最经济、最富有娱乐也是最令人兴奋而忘却一切痛苦和哀愁的途径。跳舞需要节奏，而爵士是最好的节奏。由于众多因素的结合，包括布鲁斯歌手，永远不能和爵士分离的纽约，许许多多黑人音乐家、作家、艺术家和表演家聚集，相继出现的俱乐部诸如“棉花俱乐部”，以及很重要的因素——怀特曼、阿姆斯特朗、埃林顿等著名爵士手等，共同为爵士新时代“摇摆”做好了准备。

“摇摆”的舞蹈需要的不是一般的节奏，它需要非常有动力而振奋人心的节奏。于是，出现了一个“大乐队”的形式以配合“摇摆”。起先的“大乐队”的成分就如同阿姆斯特朗参与的乐队那样的规模，有铜管、木管，加上吉他和鼓。1935年后，经济状况有所好转，乐队结构真正开始具有“大乐队”的意义了。不仅编制上扩展了数量，而且还增添了新成员，有一些乐队加入了管弦乐队中的乐器，诸如一定数量的圆号、长笛和小提琴，改变了原来的乐队织体成分。“摇摆”风格的确立不仅只是乐队结构的改变，更重要的是音乐风格的改变。在摇摆音乐中，铜管乐器和木管乐器（萨克斯管、单簧管和长笛之类）在矛盾、交错、对比、竞争的充满张力的音乐中进行着，这种张力成为了一种“前呼后应”的形式，成为了“摇摆”的动力。在这样的形式中，独奏者走到了前台。独奏与乐队的合奏虽然融为一体，但是个性化的突出在这里得到了充分的展示，一种爵士音乐演奏中的明星体制，在这里诞生了。



图 34　摇摆乐

摇摆音乐中的明星就是本尼·古德曼。由于他的贡献,我们今天才能从历史上看到一个“摇摆”的时代。1909 年出生且具有犹太人血统的古德曼,凭借其出众的才华、良好的教育和卓越的贡献,在 20 岁出头之际已经是举世闻名的爵士大师了,这是因为他为爵士历史开创了一个时代。古德曼是爵士历史上最优秀的单簧管演奏家。除了爵士历史上另一位杰出的音乐家埃林顿公爵之外,古德曼是为爵士历史留下音响最多的音乐家。1934 年,他为哥

伦比亚广播公司制作的节目“让我们跳舞吧！”非常受欢迎，开场主题曲《让我们跳舞吧！》成为了这个节目和他的乐团的象征。1935 年 8 月 21 日，古德曼的乐队来到西海岸的洛杉矶，在帕罗马舞厅举行了音乐会。由于《让我们跳舞吧！》早已经成为了人们心中的“颂歌”，当这位偶像人物来到生活中间的时候，青年们再也控制不住他们的感情，随着热烈、几乎是疯狂的节奏，大家尽情地舞蹈、尽情地节奏。听众们情不自禁地涌向这位“颂歌”的英雄。当时的舞厅简直就像混乱的足球场，几乎造成了骚乱。先后在洛杉矶、芝加哥，后来又在纽约的成功，使得爵士历史上著名的“摇摆”时代就这样开始了。所以，可以这样说，没有古德曼，就没有“摇摆”，摇摆音乐就等于了古德曼。

《咸花生》与比波普

美国进入了二次世界大战，爵士开始了新的一页。“比波普”风格出现了。“比波普”最初只是爵士音乐家们在练习发声或者哼唱器乐作品的旋律时所使用的没有明确意义的音节。由于这种风格的音乐在乐句的后面往往带有一个长长的、具有特色的“长短”结束音型，所以人们把其叫做“比波普”。最早正式使用这个词是在 1945 年，一张唱片《咸花生比波普》确定了“比波普”风格的确立。“比波普”风格的诞生极具历史意义，因为它展示了一批有艺术见地的爵士音乐家正在将爵士推向高一层的艺术发展水平，建立一个具有特定艺术规范和标准的精英爵士阶层。尽管如此，但“比波普”风格的成长并不是一帆风顺的。开始的时候，它是被作为一文不值的东西来看待的。

如此不受好评的“比波普”究竟是什么样的音乐呢？与“摇摆”相比，“比波普”音乐旋律的乐句长短不一，结构不那么均匀对称，和声比较复杂而不协和且变换频繁，节奏多变且强调不规则的重音，充满了对比。一般说来，一个“比波普”音乐的乐队通常由 3—6 人组成。他们以爵士的灵魂——即兴，来发展他们的音乐，不使用乐谱的特点打破了“摇摆”的准则。表演的程序大致为：首先完整地演奏一遍旋律，如果是 12 小节的布鲁斯，就演奏两遍；然后在钢琴、低音贝司和鼓的节奏伴奏下，独奏乐器尽情发挥；最后，乐队重复一遍独奏部分的叠句，结束全曲。整个演奏过程中，节奏组乐器自始至终重复同样的和声音型，以保持乐曲的结构完整。典型的“比波普”作品包括《我找

到了节奏》《我不能开始》等。

查理·帕克和迪兹·吉莱斯匹是“比波普”风格的创建者。帕克是一位爵士历史上少有的天才型乐手，不仅是因为他演奏中音萨克斯管极为出神入化、精妙无比，更重要的是他的创造性，将传统老调的旋律赋予现代化。帕克的一些作品的名目很有意思，如《人类学》《鸟类学》《苹果饼》等。遗憾的是，这位天才染上了吸毒的恶习，去世的时候看上去像一个 64 岁的老人，而事实上，帕克在人间仅仅过了 34 年。

“比波普”风格的历史影响和意义在哪里呢？在那一段时期里，“比波普”爵士乐手们逐渐形成了一个特殊的阶层。当时的爵士界是一个社会集团，他们强调音乐家与一般人之间的差别，强调自己对外行人的优势，以及强调从自我隔离和自我孤立中得到的好处。这种特殊态度和行为，使他们聚集在了一起。这样的状态产生了一个结果，即“比波普”音乐脱离了自己的听众，脱离了自己的雇主，也脱离了那些非爵士的音乐家，甚至还脱离了其他的爵士音乐家。这就是我们所看到的“比波普”时期“爵士的分裂”状态。这种“分裂”状态的背后其实隐藏了一种“革命性”的价值，即“比波普”音乐家试图将爵士的性质从功利主义的舞蹈音乐，提高到具有高质量的室内乐艺术形式层次上，从而将爵士乐手从供人娱乐者的地位提高到艺术家的位置。虽然这样的愿望并没有立即实现，但是他们的努力对以后的影响是巨大的。这也就是“比波普”音乐风格的意义所在。

Cold、Cool、冷爵士

英文中有几个词大概是解释冷爵士的关键：restrained、refine、sophisticated。这三个词的意思分别为：有节制的、优雅的、精致的。从这些词语上我们可以理解到，首先，因为冷爵士是经过排练的，是经过编排、作曲的，所以，它就具有“节制的”特征。其次，尽管冷爵士使用的也主要是铜管乐器，但是它强调平稳、圆润及和谐，也因此具有了“优雅的”的风格。再是，冷爵士并不是过去那种简单划一的合奏，而是以重奏的形式出现，声部之间的关系、乐器之间的平衡、独奏与伴奏之间的协调等，都是经过“精心设计”的，也就是“精致的”意思了。

冷爵士以"酷"的节制、优雅和精致为特征,有点像"走在鸡蛋壳"上。这样的风格由戴维斯为先导,而由穆里根和切特·贝克(1929—1988)进一步发扬。贝克似乎是冷爵士的缩影,一位优秀的小号手,擅长即兴演奏,音乐优美而质朴,没有多余的装饰和夸张。他找到了与戴维斯散伙之后的穆里根作为搭档,非常成功。穆里根也非常英俊,高高的身材,瘦瘦的体形,红发蓝眼,吹得一手精湛的中音萨克斯管。俩人的合作将简单的小型乐队奏出了管弦乐队的效果。他们的四重奏作品 *My Funny Valentine* 成为当年的走红曲目。可惜的是,一年后,这个乐队不得不散伙,是因为穆里根再次涉嫌吸毒而入狱。

从过去的历史中我们看到,爵士的前 50 年已经使自己走到了成熟的阶段。这后 50 年怎么走? 它不能自己选择,只有按照事物发展的规律来走。20 世纪 50 年代后期,爵士的风格由成熟转为变迁,不断用新花样来推动它的前进。"比波普"再一次回来了,但已经不再是过去的"波普"而成为另一种形式,称为"硬波普"。在这里,我们首先要提到的是马克思·罗奇。罗奇的成就超过了他同时代的其他人,他的杰出的鼓乐,不仅改变了人们对鼓这一乐器在爵士中的地位的认识,而且更重要的是推动了比波普历史的发展。罗奇将鼓从简单的低音转向了节奏的语言,打破了那种在鼓的演奏中只有吵吵闹闹的声响而没有音乐的陈旧观念,使得鼓作为一件真正的乐器来讲述爵士的每一个故事。根据音乐不同的需要,罗奇变化着音色、节奏,使用各种技巧来完成音乐应有的形象和效果,从而使得鼓在爵士中的地位以及对硬波普的作用进入了一个新的历史时期。

戴维斯,一个爵士历史的故事

硬波普中没有了戴维斯,整个时代的色彩就会有所损失。戴维斯在爵士历史上是一个至关重要的人物,他的小号风格代表了好几个爵士的重要时期,从比波普爵士、冷爵士到后期的前卫爵士、融合派爵士,其中硬波普是少不了的。因此,人们给予他很高的评价,将其看作是能与埃林顿公爵相提并论的为数不多的人物之一。作为小号手,虽然他的演奏没有像吉莱斯皮那样出色、精湛,但是他的贡献却是无与伦比的。比如,他对小号音色的掌握非常

出人意料，最具有特点的就是他的哈蒙弱音器。而且他精通爵士语言，戴维斯的特色就在于他能够任意和巧妙地肢解这种语言，再将它们重新组合成为戴维斯自己的理解和风格。有人这样评价到，戴维斯音乐中的音符越少，它们的意义也就越大。

生活和事业都不可能一帆风顺。当戴维斯对爵士的探索又推进了一步，在他的直接引导下产生了硬波普风格的时候，对于他个人来说却是事业的低谷阶段。为了减轻各方面的压力，戴维斯开始吸食海洛因。吸毒、消沉、时常的停顿演奏几乎毁掉了戴维斯的事业。1954 年，以极大毅力戒除毒瘾的戴维斯重返爵士音乐舞台。第二年，他的《午夜时分》获得了巨大成功。人们欢呼“迈尔斯・戴维斯又回来了”。

我们曾提到，戴维斯作为小号手不能算是最顶尖的，但是他通过自己对小号音色细腻的掌握，加上他的哈蒙弱音器的效果，为确立小号在爵士历史上的地位作出了重要贡献。然而，他对爵士的贡献远不在演奏领域，而在于他对爵士音乐语言的不断创新。1954 年，以极大毅力戒除毒瘾的戴维斯重返爵士音乐舞台。几年之后，当 *Kind of Blue* 问世时，人们觉得他们对戴维斯的期待没有落空，“迈尔斯・戴维斯真正地回来了”。戴维斯在“调式爵士”上的成就在很大程度上要归功于他那几年在世界著名的纽约朱丽亚音乐学院学习的经历。虽然最后没有能在这所高等音乐学府毕业，但是古典音乐的严格训练给他打下了良好的音乐基础，也就是这些良好的古典音乐的知识，使得戴维斯从中世纪调式音乐中获取了营养。在热衷“调式爵士”的那些年里，我们听到的不再是过去的戴维斯，而是一个更具有创造性、更有思想、更让人觉得其音乐变化无穷的戴维斯，印证了人们所说的，戴维斯的音乐虽然音符很少，但是内涵却是极为丰富，给人以极大的想象空间。“调式爵士”正是如此，它把乐手们限定在特定的调式中，旋律只能在这几个规定的音程关系中旋转，没有更多的选择，但是，它却给了爵士音乐更大的发挥、更多的即兴性。这也就是所谓的“内涵越小、外延越大”的道理在“调式爵士”中的具体体现。

戴维斯是不是一直陶醉于和沉浸在他的“调式爵士”之中，再也不愿意搞

新花样了呢？因为他已经有过失败的经验，有过人生的低谷阶段，如今的丰收是来之不易的。而且，如果戴维斯的确是这样的话，人们也是会非常理解的。但问题是，事情果真是如此的话，那戴维斯就不是他自己了，如今的爵士历史的不少篇章也需要重新撰写了。戴维斯没有停顿，他还是在不断地"否定"他自己，从不断"否定"中得到了更多的肯定。完成了 *Kind of Blue* 之后，戴维斯的合作伙伴有了变化，他一直找不到能像约翰·科特兰这样的能够与他搭档默契的萨克斯管选手。一直到 1964 年，戴维斯重组他的五重奏乐队，发展了另一种爵士的新语言。我们在他的"Time- No Changes"音乐演奏中看到，虽然还有某一些调式的因素存在，但是他已经远离了他自己的过去。他把自己的小号独奏安放在一个更为自由的地位。他不需要和声进行，不需要固定的旋律动机，也不想让独奏部分固定在规定的小节范围内，他要的是自由，他的合作者都是他的"知音"，而不仅是伴奏者，或者是"竞争者"，从而形成了非常独特的、具有抽象意味的音乐语言。从那时起，戴维斯完全脱离了曾经在其中辉煌过的波普风格，因为他开始走向了一个更为超前的、具有现代意识的"电声"时代。

从戴维斯个人的经历和变化也就反映出爵士整个历史发展的过程，不断变迁成为了 1960 年以来爵士音乐的主要特征。

爵士有了"自由"，爵士也面对了绝境

1960 年，科尔曼邀请了八位爵士乐手，别出心裁，事先并不告诉这些乐手要做什么，只是将他们带到了唱片录音室，把他们编为两个四重奏组，前四位为一组，后四位为另一组。在根本不知道要做什么的情况下，科尔曼就开始要求演奏和录音。爵士是一种即兴的音乐风格，但是再怎么即兴，也还是有大致的形式和内容的，比如用什么样的曲式模式、音阶调性、主题动机、节拍、节奏等基本的音乐因素都是必须事前有所商定的。然而，这些"条条框框"在科尔曼指导的音乐中全然没有。在录音过程中，谁都不知道自己在干什么，其结果是可想而知的。当年约翰·凯奇演奏的《4′33″》也使得听众哗然，因为在这 4 分 33 秒中除了演奏者打开和关闭琴盖之外，什么也没有，但他却是"大音稀声"的最好例证。可是科尔曼的音乐却是一堆杂乱无章的噪

音,除了疯狂的“自由”之外,什么也没有。这就是著名的作品 *Free Jazz*(《自由爵士》)。

艺术已经走到了这样一个时候,它的价值不是以自身本体的形式和内容来决定,而是以它的创作动机、思想作为判断的标准,也就是说,事物的外延决定了它的内涵。不管我们喜欢或不喜欢,事情已经发生了。凯奇以钢琴的无声而观众的喧哗宣告了西方古典音乐历史上一个划时代的音乐作品的诞生,而科尔曼正好相反,他以乐器的噪音、听众的无声(《自由爵士》专辑)开启了爵士音乐世界中的一个新篇章。艾米里·巴拉卡在《黑人音乐》中评价道:“一旦人们理解奥奈尔·科尔曼激动地试图创造音乐的态度时,他的尖叫与咆哮都属于音乐性了。这态度是真实的,或许正是他的音乐最奇特和最重要的方面。这态度是记述黑人历史文化发展过程的延续部分,因为自从美国有了黑人,它就一直存在并发展着,这种与它休戚相关的音乐除了在这里,世界上其他任何地方都没有。它的音符是有含义的,那就是不论风格如何,它所表示的东西是黑人精神的一部分,因为它支配着黑人文化的各种形式。”

科尔曼《自由爵士》的产生并不是一时的突发奇想。当戴维斯在东海岸发展他的“调式爵士”的时候,科尔曼正在西海岸的洛杉矶酝酿他的自由爵士。科尔曼是一个自学成才的萨克斯管手,早先一直演奏布鲁斯,而且演奏那些从不同的地方所听到的东西。在 1958 和 1959 两年中,科尔曼出版了两个著名专辑《别的事情》和《明天是一个问题》。这两个集子就已经向世人预示了将要发生一场爵士的革命。1959 年科尔曼来到了纽约,在 Five Spot Café 演奏,他将“自由”之风吹到了爵士世界的核心地方。科尔曼“自由爵士”的理念始终刺激着听众。那些在当时不为人所理解的作品如 *Change of The Century*、*The Shape of Jazz to Come*、*At The Golden Circle*、*Beauty Is A Rare Thing*、*This is Our Music* 等,现在都成为了爵士的标准曲目。

“自由爵士”运动就如同“自由爵士”音乐自身是一种集体即兴行为一样,它的行为也是集体性的。萨克斯管、钢琴、小提琴、小号参与了这种前卫意识的音乐运动,爵士鼓手也加入了这一行列。“自由爵士”的集体性最集中的体现是以约翰·科特兰为代表的一批自由爵士和前卫爵士乐手。他们共同录

制了一张名为《爵士新浪》的唱片。这张唱片成为了"自由爵士"领域中最具有集体精神的代表作品。

起初的科特兰并不是一个领导者，由于他的 *Giant Steps* 在爵士圈中建立了很高的威望，之后又出品了 *Live at The Village Vanguard* 专辑，从此在他的周围形成了一个"自由爵士"和"前卫爵士"的阵营。与科特曼相比，科特兰虽然也是以新奇、超前、大胆著称，但是他更为成熟、更为理性，在总结他人实践的基础上，他将"自由爵士"趋于完善和理论化，而且在他晚期的作品中，人们还可以听见他对无调性爵士乐的尝试。1964 和 1965 年，科特兰出版了两张经典专辑 *A Love Supreme*、*Ascension*，作品的宗教情怀和异国情趣是从一个更高的精神思想领域和技术理论层面对"自由爵士"进行的探索。因此，人们称他为"自由爵士"的集大成者是有一定的道理的。

爵士风格的变迁发生在各个方面。我们所看到的这种变迁不仅体现在爵士音乐自身的语言、结构以及内容上，而且也体现在爵士表演的形式上。还有什么可以再变化的呢？爵士的发展过程就是如此的扑朔迷离，它的风格变迁更是目迷五色、盘错纷繁。它的下一步将会走向哪里？是否会在这千头万绪的风格变迁中迷失爵士自己最根本的东西？

20 世纪 60 年代末开始，爵士真的发现它自己已经迷茫失措。从此，爵士的发展开始走入了绝境。所谓绝境，也就是意味着前程已无路可走。当然，任何事情的状况，辉煌或衰败，都有一个发展的过程。我们在这里又要提及戴维斯，因为他个人的演艺生涯可以说就是爵士历史发展的一个缩影。有评论这样说，在 20 世纪 60 至 70 年代初的爵士音乐家中没有比戴维斯更博得人们尊敬的了。他录制的作品几乎都成为了当时非常受欢迎的曲调，这并非由于他的小号吹得精湛无比，也不是因为他的崇拜者们对其过于迷恋，而是戴维斯自己独特的品位、独特的眼光、永远的创新精神，以及他宽宏的心怀，不断发现和推荐新一代的爵士人才，使得他自己不断在爵士舞台上散发光辉。20 世纪 60 年代初，科尔曼和科特兰在爵士世界里独领风骚，一直占据着新闻界最受瞩目的人物的地位。那时候的戴维斯并不嫉妒和羡慕，也没有随之而见风使舵，跟随着"自由爵士"或"新浪"的潮流起哄，而是避开媒体

的关注，在一边静静地聆听和思考：爵士应该怎么样发展？它的前景如何？还有什么可以再挖掘的？

1968年期间，人们惊奇地发现戴维斯在聆听詹姆斯·布朗和阿雷萨·弗兰克林的演唱，以及摇滚歌星们的音乐。在这些音乐中虽然有一些不同种族和风格的综合因素，但是根本的还是大众化的摇滚音乐将几乎所有的流行乐种融合在了一起。他需要大众、需要流行、需要被欢迎，他要融入于流行的核心。因此，戴维斯又开始"变形"他自己。又一个革命性的新作品《In A Silent Way》诞生了，由两架电子钢琴、两架电子管风琴，加上电子吉他和萨克斯管，当然包括戴维斯本人的小号，全然一副"放电的戴维斯"的形象。翌年，戴维斯又发行了一个具有"划时代"意义的双唱片专辑《泼妇酿酒》，成为了迄今为止戴维斯最畅销的作品。这张专辑成为了戴维斯"放电革命"的典范，也是爵士走向大融合的标志；与此同时，戴维斯这一最后的"呐喊"也成为了爵士穷途末路的象征。

1967年7月科特兰因患肝癌逝世，年仅41岁的爵士天才熄灭了他的光芒；1970年另一位天才式的人物艾勒被发现在纽约东区的一条河中身亡。科特兰的英年早逝、艾勒的神秘死亡都给爵士历史带来了阴影。让人看不懂、也听不懂的爵士已经是五花八门、眼花缭乱，再加上这些明星的不幸夭折坠毁，爵士真的是走入了绝境。

从它的缘起、风格的形成到变迁的整个历史来看，爵士一直处于一个持续不断的变化过程之中。几乎每隔五年到十年左右的时间，就会有一种新的爵士风格取代旧的风格。在过去的半个多世纪发展过程中，这种取代基本是在爵士自身的语言、结构、节奏、音色，音阶调式以及演奏表现形式等方面进行的。然而，到了20世纪70年代左右，人们不得不从爵士以外的众多因素中来寻找支持和帮助，爵士开始失去了自信，失去了自我，迷失了方向。我们不知道是应该从爵士中去寻找"非洲根源"，还是从"芬克"、"摇滚"中寻找爵士。

爵士乐的发展步伐已经放慢，或者说具有真正含义的爵士发展已经停顿，没有人知道爵士究竟会朝什么方向发展，这也就是一个事物发展到了极致之后不可避免地会产生的结果。具体来说，人们将近二十年来的混合、多

样并存的爵士现象称作为“交叉风格爵士”，实际上也就是风格淡化了的融合派爵士的延续。因为谁也说不清，这 20 年来的爵士发展究竟是以什么样的称谓来给予界定，所以干脆称为“当代爵士”也许更为妥当一些。

马萨利斯试图让爵士重新在舞台上绽放出璀璨的光芒

我们看看这些年的实际情况。所谓交叉风格爵士也就是将爵士、摇滚、节奏布鲁斯、流行音乐以及通俗世界音乐等结合在一起的混合形式。可想而知，这样的“交叉”形式能称得上爵士？但是由于旋律通俗、稍有即兴，加上轻松愉快的节奏，交叉风格爵士在商业上得到了巨大的收益。这是不是与整个人类和社会趋于浮躁，感情流于表面，思想倾向简单，观念着眼实际有关呢？这时候，另有一批青年并不迎合市场效应，着重于对真正爵士的追求，以自己良好的音乐训练和文化修养试图在绝境中寻找出路。这批青年被称作为“年轻的狮子”，他们的领头人物就是当代最为出色的大师级人物温顿·马萨利斯。有人这样评价道，马萨利斯的演奏一步步向爵士的根源靠拢，他通过自己的努力，于 20 世纪 80 年代崛起于爵士乐坛，从年轻时的冲动走向成熟，从模仿大师变为自己也是大师，他在探索中找到了新的精神，而这种精神，和当年埃林顿公爵的音乐在本质上完全相通，在回归历史中马萨利斯悟出了爵士的精神，他让爵士重新在舞台上绽放出璀璨的光芒。

表面上看，20 世纪末期的爵士状况可谓是风格各异、百花齐放、气象万千，然而，这是爵士走入了绝境的典型表现。20 世纪 80 年代以来，人们已经厌倦了不伦不类的“爵士”，特别是对那些既不是“摇滚”、“芬克”，又不是纯真的节奏布鲁斯、灵歌的“新花样”的厌倦，对那些别出心裁、哗众取宠的各类名目不感兴趣了。于是乎，爵士不得不回头来重新审视其近一个世纪的发展历史，重新回到以往的“故事”中去寻找新的灵感。到了 20 世纪最后的 10 年里，人们几乎可听见每一种曾经有过的风格和流派都活跃在爵士舞台之上，积极地说这是丰富多彩、绚丽多姿，消极地看它是五花八门、杂乱无章。到了 20 世纪末，爵士的舞台似乎从美国开始移向了欧洲，以及向世界各国蔓延。虽然可以将这样的现象看作是爵士逐渐成为了一种国际性的音乐，但实际上，就爵士作为一种非常具有特色和个性的艺术形式而言，这并不是一件让



图 35　爵士今日(洛秦摄)

人乐观的事情。因为它开始丢失了自己的文化土壤,开始脱离固有的精神和灵魂的根基,开始寻找新的刺激因素,开始追求更广泛的市场、商业的效应,其结果是丧失了自我。这也就印证了我们曾强调的哲理关系,即外延越大,其内涵就越小。

这样的辩证关系是对爵士历史的缘起、风格形成、发展和变迁,以及它的晚期走入绝境的整个过程的最好总结。

2. 摇滚乐的缘起及其社会、文化价值

乡间的教堂里的半歌唱、半叫喊

数十个黑人在美国南方一个乡间的教堂里脚踏地板,并拍打着双手,以极为复杂的节奏高歌颂唱,一位布道牧师领唱,众信徒们随之呼应着旋律、节奏及不断高涨的热情。人们在半歌唱、半叫喊中表达着他们的祈祷:哦,我

的主啊，我的主！Well、well、well；我已经摇摆不停，你也已经在摇摆着；Wah、wah、ho，Wah、wah、wah、ho。

就在这个教堂的角落里，两个白人民族音乐学者，约翰·洛马克斯和他的儿子艾伦，正在专心致志地摆弄着他们的录音机，他们将这一所见所听的音乐录了下来。这是1934年，洛马克斯偶然发现了这种存留下来的黑人音乐——后来收藏于美国国会图书馆，名为"Run Old Jeremaih"。也由于这一偶然，洛马克斯不仅发现美国黑人的传统，而且更是发现了一个日后风靡美国、欧洲乃至世界的流行音乐的将来——摇滚乐。

虽然洛马克斯在南方录下了这种黑人的民间音乐，但是这类带有摇摆舞蹈和音乐歌唱相结合的形式其实早就存在。在南方各类教堂中，人们以吉他、管乐器、鼓等唱奏音乐，用世俗的形式表达宗教的内容。1929年，在密西西比流域，哈蒂斯伯格兄弟也录下类似洛马克斯发现的音乐，叫做"摇摆和旋转"，据此，密西西比的一个乐队创作了数首布鲁斯音乐作品。在这些作品中，例如《危险的女人》采用了吉他为伴奏乐器，边唱边摇摆，踏踩着日后被称为"摇滚乐"的节奏。

"黑""白"文化的交融

也许可以从20世纪30年代美国民间音乐文化的许多方面来寻找摇滚乐缘起的因素。在芝加哥，例如像坦帕·雷德和"大"比尔·布朗兹等人将那些乡村音乐加上城市的音乐伴奏加以规范化，添加诸如钢琴、贝司、圆号及鼓等。中部地区则是采取另一种方式，布鲁斯的节奏和规则的四小节形式把民间音乐的旋律融入了进去。更有的是将爵士摇摆大乐队与白人乡村音乐的结合，形成了各种风格的音乐形式，也许也是摇滚乐缘起的因素之一。

无疑，摇滚乐的产生是一种社会的和音乐的两种文化的交融，即南部和西南部的黑人和白人之间的交融。它的根源是复杂的。黑人教堂音乐影响了布鲁斯，乡村布鲁斯影响了白人的民歌以及北方黑人的流行音乐，同时，布鲁斯和黑人流行音乐又影响爵士的发展。不论情形是多么错综复杂，但有一点是主要的，即黑人音乐对白人文化的影响。

具体说来，非洲音乐传统被带入北美新大陆所产生的影响，最直接的表

现有几个方面：1）一个领唱与呼应的合唱相辅相成，或者一件独奏乐器与乐队相呼应，形成“一领众和”的流行形式；2）与此同时，音乐有时构成纵声复调因素，在这复杂的格局中节奏往往是至关重要的部分；3）在歌唱的风格上，无论是否使用假声，嗓喉带有明显的沙哑特征；4）旋律的音域较为狭窄，相伴着音高处理上的“润腔”灵活性；5）再就是，最富有特征的，在传统结构中的即兴表演风格。

这些音乐特征充分地表现在了我们所看到的摇滚乐音乐之中，例如，瑞·查理斯的《我将说什么》。查理斯独唱领衔旋律，而合唱伴随呼应；音乐伴奏中，圆号相伴着的钢琴部分；他的嗓喉是非常典型的沙哑型，偶尔在高音区用假声演唱；查理斯的旋律音域也不宽，具有那种布鲁斯的特征；乐队的节奏和发挥无疑是灵活和即兴的，在传统和声的结构中加入了一些黑人福音音乐的因素。当然，人们在摇滚乐中不可能找到与非洲音乐文化的完全相似之处，因为来自非洲的美国黑人在新大陆上开始逐渐积累起他们的新传统。

从美国黑人的新传统中所看到的摇滚乐缘起最直接的因素是布鲁斯。布鲁斯是美国黑人音乐的重要内容，产生于南北战争之后，虽然它的起源已经无从考察，但它是由民间劳动歌曲产生是无疑的。由于它的生活特性，在音乐中保留着语言“润腔”的特点。在结构上，一般为每段歌词有三个乐句，伴奏和声以简单的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ为结构单位。因为它起源在乡村，所以早期布鲁斯称为“乡村布鲁斯”。20世纪20年代初，布鲁斯的流行形成了“古典布鲁斯”风格。到了20世纪30年代，大量黑人为了寻找生存的机会，从南方的农村涌入到城市，布鲁斯也随之到来。城市生活、文化的规则规范了布鲁斯，城市化的布鲁斯形成了4/4拍，三句12小节，第一、二句重复，和声结构规范为第一句Ⅰ，第二句Ⅳ、Ⅰ，第三句Ⅴ、Ⅰ，并且以降低的第三、七音的大音阶为布鲁斯音阶。从内容上看，早期的布鲁斯的歌词多表达忧郁、伤感的情绪，因为黑人将布鲁斯作为叙述他们苦难生活和忧郁情感的媒介。进入城市之后，布鲁斯的内容开始变化，主要反映年轻一代的黑人在城市生活中的现代心态。同时，伴奏形式也大大地改观，不仅以乐队形式出现，而且加用了电声乐器、钢琴等。然而，布鲁斯演唱风格中的那些沙哑的嗓喉、不加修饰的喊叫毅然保存。

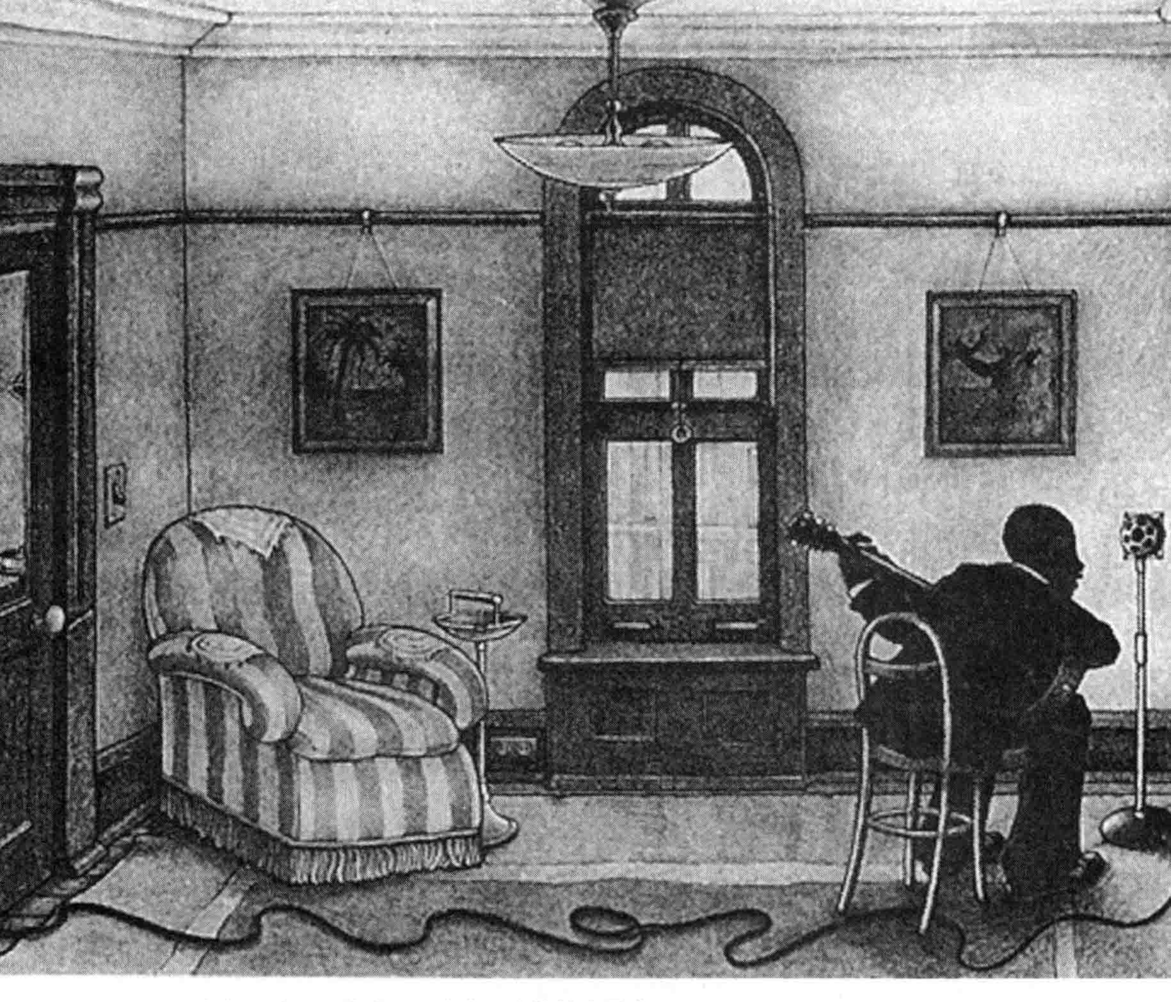


图 36　布鲁斯歌手罗伯特·强生在一家旅馆中录音

城市化的布鲁斯的影响不断扩大，许多唱片公司开始录制布鲁斯的音乐，而且还出现在了流行音乐的排行榜上，只是以“节奏布鲁斯”的名目替代了乡村布鲁斯。在这些音乐中，最出名的歌手要算是 B. B. 金、穆迪·瓦特尔斯等。节奏布鲁斯是摇滚乐的重要源泉，在许多摇滚乐作品，特别是那些早期摇滚乐中，人们可以听到名为摇滚乐的作品事实上只是节奏布鲁斯的同曲异名的翻版。

乡村音乐也是摇滚乐的源泉之一。起初的乡村音乐只是一种民间的音乐品种，活动在南方一定的地区。在当时它叫做山区音乐，是由早年英国移民从欧洲带来新大陆，然后逐渐发展起来的。由于战争带来的经济萧条，人们开始迁徙，许多南方人前往北方和东部寻找新的机会。这样一来，这种南

方的民间音乐也随之进入了北方和东部的城市。它的发展非常迅速，很快被人们所喜爱，成为了流行全国的音乐形式，被正式称为乡村音乐。乡村音乐的曲调简单，它以分节歌的形式、平稳舒缓的节奏叙述人们熟悉的生活内容，诸如爱情、乡情、亲情和信仰等。乐器伴奏形式也有特点，吉他、小提琴（民间小提琴，Fiddle）、班卓琴为主要乐器。演唱的风格带有明显的乡村风味，时常使用特色性的鼻音、滑音，以及山区民间的假声唱法 Yodel。由于乡村音乐的源头是欧洲文化的传统，所以绝大多数的演唱者和听众是白人。也因此，尽管乡村音乐流行全国，但是它的范围还是有一定区域性和群体性的，例如田纳西的纳什维尔、德克萨斯的奥斯汀都是乡村音乐的中心地区。这种特定的地区性和群体性同样也体现在布鲁斯中，所以，在摇滚乐真正出现以前，乡村音乐和布鲁斯之间是没有交往的。

虽然另外还有一种音乐与乡村音乐、布鲁斯也没有往来，但它的存在给摇滚乐的形成带来了一定的促进作用。在纽约第五大道和百老汇街相间的地方有一条第 28 街，在这条街上汇集了许多音乐出版公司，钢琴声、歌唱声、各种乐器的声音整日不断，因此人们给了这条街道一个名称 Tin Pan Alley，意思是敲打破铜烂铁的街巷，所以在那里产生的音乐都成为“叮砰巷音乐”。“叮砰巷音乐”事实上是一个大杂烩，包含了好莱坞电影音乐、百老汇音乐、摇摆音乐。20 世纪 30 年代前后美国经济不景气，但是，人们在这种表现浪漫、爱情、伤感、怀旧等心态的歌曲中却找到了欢快、风趣的音调。因此“叮砰巷音乐”前后风靡了 50 年之久。“叮砰巷音乐”的歌曲作者、演唱者和听众全都是白人，他们以音乐来忘却生活中的困难和烦恼。

尽管“叮砰巷音乐”只是白人的娱乐物品，但是就音乐本身来说，它却对其他种类的音乐产生了很大的影响。节奏布鲁斯的许多作品就是从“叮砰巷音乐”的歌曲中改编而来的，当然节奏布鲁斯也从黑人福音音乐中吸取了许多营养。虽然音乐活动范围和欣赏群体的划分并没有决然地隔绝各类音乐的交叉互动，但是真正的汇集和融合这些音乐因素的推动力就是摇滚乐的出现。

哪一天、哪一首歌曲、谁唱出摇滚第一声？

那么，什么时候、哪一首歌曲、谁唱出的第一声是真正地表明了摇滚乐的

确立呢？对此，人们一直是众说不一，有著作专门对此进行过考证。事实上，摇滚乐的出现并不是哪一个人的功劳，而是许多因素的综合产物。1951 年，克利夫兰电台主持人将一首《我们要去摇，我们要去滚》的节奏布鲁斯歌曲中的“摇”和“滚”合在了一起，创造了“摇滚乐”一词。另外，像劳埃德·普莱斯、汉克·巴拉德、“胖子”多米诺等都先后录制过类似的歌曲。然而，1955 年出现的一首歌曲对摇滚乐的确立产生了重要的影响。那年 7 月的流行音乐排行榜上出现了一首名为《昼夜摇滚乐》(*Rock Around the Clock*，又译为《绕着时钟摇滚乐》)的歌曲位居榜首，这首歌曲是当时深受青少年喜爱的电影《黑板森林》中的插曲，因此而在青少年中风靡，歌曲的演唱者比尔·哈利立刻成为了被崇拜的偶像。没有想到，当他在演唱了《昼夜摇滚乐》之后，电影《黑板森林》因为内容不健康遭禁止放映，而他的歌曲却名扬全国。尽管之后哈利再也没有唱出比《昼夜摇滚乐》更好的歌曲，没有成为摇滚乐的中流砥柱式的人物，但是，他将布鲁斯、乡村音乐或许还包括“叮砰巷音乐”融合在了一起，成为了摇滚乐时代的开端。

如果说比尔·哈利开启了摇滚乐时代的先河，那么，摇滚乐成为一种成熟的音乐形式则归功于埃尔维斯·普莱斯利。普莱斯利就像一阵阵盘旋不散的飓风，他唱到哪里，哪里便形成狂风暴雨般的狂热崇拜。他的影响经久不衰，对所谓的传统规范产生了巨大冲击。有评论说，他的音乐对社会所产生的冲击比原子弹的能量还要大，因为摇滚乐的力量是深远的，摇滚乐的价值在于，哈利和普莱斯利的风格拥有大量的听众，他们的歌曲在一代具有反抗精神的青少年中间唤起了共鸣，顷刻间，这一代人打破了国界，消除了民族间的文化隔膜，冲开了长期以来的不同民俗风尚、社会制度、政治观念、宗教信仰之间的禁锢，他们通过声音找到了结合点。有评论说，摇滚乐是一种节奏强烈的音乐，孩子们随之手舞足蹈，这是他们的音乐。这种音乐冲出了舞厅、酒吧走向了社会，将音乐的娱乐性转化为了社会性，将音乐的娱乐性转化为了商业性，更是将音乐的贵族性转化为了大众群体性。这样的变化使得音乐在 20 世纪的社会和文化中，以及甚至更远的将来都将产生深刻的影响。

摇滚乐对社会和文化所产生的深刻影响的原因在于，它不仅仅只是一种

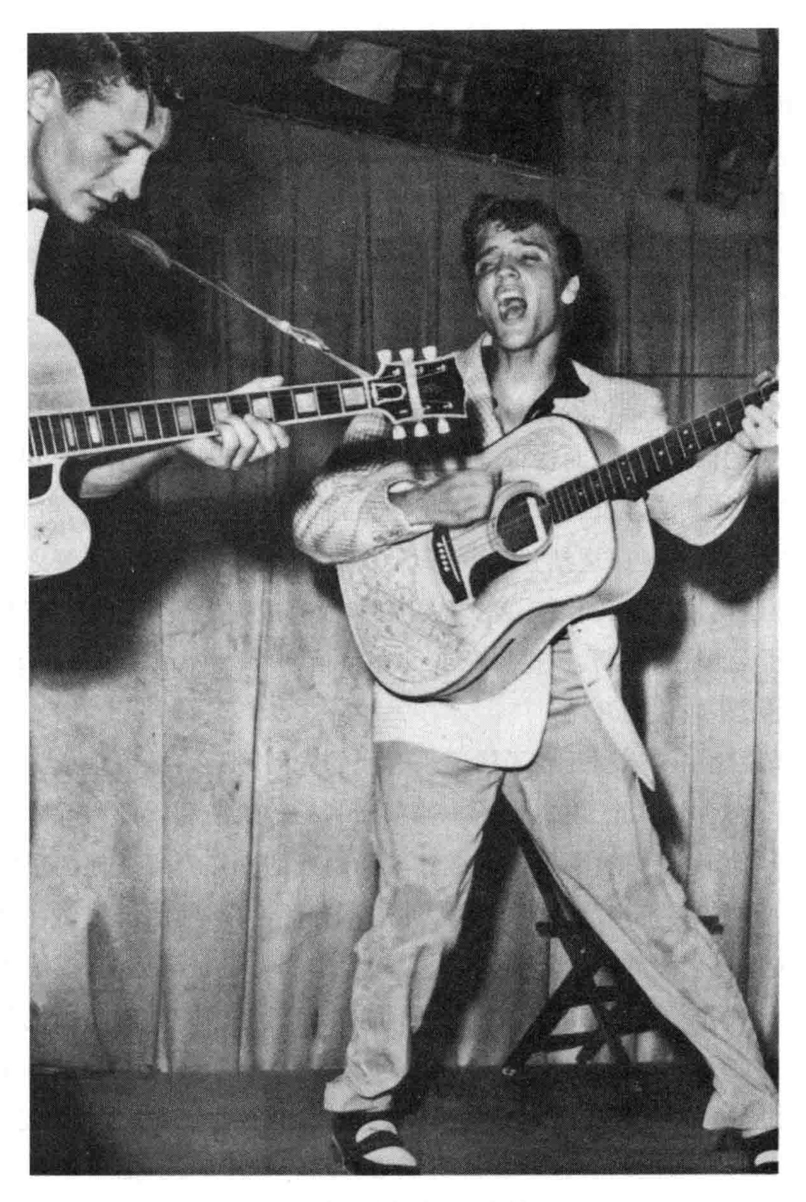


图 37　猫王埃尔维斯·普莱斯利

音乐的类型,而事实上它更是一种社会文化的产物。作为一种社会文化的产物,摇滚乐不仅包括音乐自身,而且包括与之相关的社会环境和一切其他形式和行为,当然包括表演者本身和他们的听众群体。社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响,一定社会的政治、经济和文化

的规则都反映在这一形式的音乐行为里。表演者本身和他们的听众群体的行为在整个音乐活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此,他们的行为方式体现了音乐与之关联的一切活动,同时也反映了它所生存的社会环境中的各个方面的状态。

摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种,而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动

从本质上说,摇滚乐主要不是一种音乐形式,而是一种演奏者和听众共同参与和建筑的社会文化活动的集合体。如上所述,摇滚乐是在集合了布鲁斯、乡村音乐和“叮砰巷音乐”众因素下产生的,然而,从它形成那时起,摇滚乐就以反映社会的媒介形式出现。我们将从以后的叙述中看到,一夜走红的摇滚乐是在电影中产生的。哈利演唱的《昼夜摇滚乐》一曲帮助人们对当时危险青年进行了社会学意义上的界定,从而使得摇滚乐成为这一社会文化定义的一部分。另一方面,在大众文化史上,摇滚乐“鼻祖”埃尔维斯第一次以摇滚乐表演的形式将身体作为性客体公开展示于公众舞台。虽然,在当时他违反了传统道德观念,犯了男性性展露的禁忌,但是他的女性化表演使得他成为了女性对象化的象征,从而也使得摇滚乐歌手所表现的异性模仿行为成为摇滚乐表现形式的一个重要部分和被性对象化的性别标志。

当摇滚乐歌星在舞台上塑造角色时,他们并不去改变自己或赋予角色以生命,而是在表演中演绎自己,表达自己,宣传自己。因此,我们在大量的摇滚乐歌曲的内容中,所看到的大多是以主观的表现方式来描述表演者心目中的世界。反映个人、反映生活、反映社会是摇滚乐内容的根本主题。由此带来的是表演形式上的自我宣叙性。传统古典音乐的那种欣赏方式在摇滚乐中荡然无存,摇滚乐群体追求的是参与式的表达和表现性的参与,表演者和观众构成这种活动方式的一个整体,形成了一个音乐的社会文化性活动。在这种情形下,摇滚乐成为了戏剧媒体,其典型的表现形式含有一个隐而不露的叙事结构,从而也构成了这一具有形式美学特征的音乐事件。

然而,由于摇滚乐群体对参与行为的狂热不仅打破了传统对音乐的接受方式,很大程度上也超越了传统美学的范畴,因此而产生了一些颇为激烈的

负面批评。著名作家米兰·昆德拉认为，摇滚乐淹没了近几十年来的音乐环境。在20世纪恶心地呕吐它的历史之际，摇滚乐夺取了世界。昆德拉觉得一个问题缠绕着他：这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚乐的兴奋相遇合之中藏有某种意义？在癫狂的嚎叫中，世界想忘却它自己么？忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想？忘却它的艺术？这一艺术以它的巧妙，以它徒劳的复杂性，刺激了人民，冒犯了民主。昆德拉对摇滚乐在音乐上的评价是非常低的，他认为摇滚乐这一音乐就是人声压过器乐、高音压过低声、歌声变成喊叫、力度没有对比、节奏混乱、强弱颠倒、没有和声、没有旋律、吵闹声持续不变。这个所谓摇滚乐音乐不是情感的，它是狂热的，它是兴奋的一时间的持续。既然兴奋是从时间中夺来的一瞬间，那么它就是一个没有记忆的短暂瞬间，被忘却所包围的瞬间。在这样的瞬间中，旋律的主题没有空间来展开自己，它只是重复，没有进展，没有结论。

然而，我们认为，昆德拉的论述是偏激的，他牵强地把音乐的问题和政治的问题联系在一起。如果承认摇滚乐是音乐，那么音乐就是感情的表达。摇滚乐是一代人所崇尚的感情表达方式。音乐的概念在变化，什么叫旋律、什么是标准节奏在不同的时代中的认识是不一样的。如果说摇滚乐没有旋律、没有节奏、没有和声，那么它又何以称为音乐？问题在于，在摇滚乐的观念中，它的旋律、节奏、和声与学院派的音乐观念不同罢了。

昆德拉把摇滚乐音乐看作是“兴奋剂”，将摇滚乐音乐爱好者看成是“自私的一代”、“没有犯罪感的人”，这是最典型的偏激认识，这说明昆德拉不了解流行文化。虽然说摇滚乐乐手中有不少颓废者，但事实上摇滚乐并不像人们表面了解的那样。摇滚乐从其初期就涉及社会、人性的许多问题。比如，摇滚乐歌手鲍勃·迪伦有一首著名的歌叫做《战争祸首》，其的歌词唱到：“你们建造只是为了毁灭，此外，什么也没有干！”批判的就是惨无人道的战争。还有一首叫做《枪手》的歌，歌词大意是：你们扣动别人的扳机，让别人为你们开枪，我来向你们提一个问题：你们的金钱给你们带来了什么？你们赚的钞票再怎么多，也不能为你们赎罪。摇滚乐中有不少数量的作品非常勇敢地指责了政治和社会中的黑暗问题。

在是否应该将摇滚乐看作为审美活动的问题上，西方著名音乐学家阿多诺最终修正了他以往藐视流行文化的观点。他早年的思想是要促使艺术与商业娱乐分离，目的是要否认后者的美学价值，要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提。他认为流行必然以牺牲艺术为代价。然而，最终阿多诺赋予现代社会里的流行文化较为合适的评价。他指出，社会语境，包括生产方式和接触音乐方式，是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素，因为摇滚乐群体并不把音乐视为音乐，而是一种社会性的行为方式。他在《美学理论》中指出，艺术品的结构——包括娱乐——总是其“周围社会进程”的结构的反映，那么摇滚乐作为“艺术品”就是这种结构反映的典型例证。这也进一步强调了阿多诺一再主张的“必须历史地看待美学标准”，因为尽管一定的标准在当时是客观的，但随着时间的流逝，人们对“美”的认识必定会起变化，这是由于美学性和美学价值是文化上产生的东西。

摇滚乐的商业性也曾是被正统音乐文化观点批评的焦点。然而，仔细想来，什么音乐没有商业的成分呢？资本主义本身就为音乐家提供了自我推销的机会。早年巴赫、亨德尔靠教学和接受委约作曲来维持生计，他们的音乐在一定程度上是功利的，弥撒音乐和赞美诗、《水上音乐》和《王室焰火音乐》就是商业性的产品。贝多芬把作品卖给出版商才获得了稳定的经济基础，从而摆脱了待雇作曲者地位而成为独立身份的作曲家。音乐会形成的初期成为了赚钱的冒险行当，想方设法去取悦买得起门票的有产阶级听众，音乐完全是商业的牺牲品。贝多芬也调整自己以满足取悦观众的需要，根据听众要求，他重复演奏交响曲的片断乐章，或者在钢琴上即兴演奏来满足消费听众。

因此，音乐的商业性是一种历史的传统，也是音乐作为社会产品存在的一部分内容。不同的是，摇滚乐在历史的新条件下削弱了音乐自身的特性而发展、夸大了它的商业性、社会性，以及包括政治内容在内的文化性，从而使得音乐由传统概念中的“精神产品”逐渐走向了大众化、商业化，成为了一种现时意义的社会文化行为。

面对这样一种“新兴”的音乐社会行为或文化活动，我们需要看到这样一些现象，首先，摇滚乐作为音乐品种会一直存在，但是每一位摇滚乐乐手个体

和风格将不断变化。这种音乐“时尚”犹如天气，如果你不喜欢今天，那就等到明天。从50年的摇滚乐历史来看，没有哪一位乐手可以永久流行的，甚至没有谁的辉煌阶段可以超过10年之久。我们现在对埃尔维斯的崇拜，对“甲壳虫”的热衷只是一种历史的回忆。但是，也由于这样的历史回忆，又产生了另一种现象，即没有任何一种音乐风格是会“过时”的，因为摇滚乐是“时尚”，它具有不断“轮回”的性质。只是每一次的“轮回”是建立在一个新的起始点、一个新的历史层面。比如迈克尔·杰克逊，他在不同历史时期的形象是在不断地否定自己的基础上建立起来的。

其次，虽然说竞争永远是人类生活内容中永恒的命题，但是，音乐领域中的竞争从来没有像在摇滚乐活动中那样激烈和无情。大约99%的摇滚乐乐手是在竞争中被淘汰的，这里不是“适者生存”而是“胜人一筹者”才能在历史上留下一段时期的芳名。由此，摇滚乐从本质上讲是一种社会文化观念的活动，其完全不同于传统和古典音乐以尽善尽美为准则，以和谐动听为标准；而在摇滚乐的理念中，“好”、“坏”之间没有严格界限，也就是说，“好”的也许是“坏”的，“坏”的也许是“好”的。例如，“滚石”当年以反英雄的观念出发，其结果是从歌词内容、演出形式和观众反映一路下来都被认为是“坏”到了极点，然而，其真正的价值却是“好”到了家。因为在那个时期，摇滚乐的表现形式以出格、反叛、背离传统为追求目的，因此那些“不堪入耳”的歌词和“越轨”的表演方式成为了楷模、榜样。这也促使阿多诺从现实中认识到了摇滚乐的社会文化特性，提出了“必须历史地看待美学标准”的主张。

需要认识到的是，摇滚乐活动排行榜上的冠军并不意味着商业效应中的最畅销之作。虽然任何摇滚乐音乐家都在为商业效应而奋战，但是对于个人或具体作品的价值却不能仅以商业畅销率作为评判标准。因为在很大程度上，畅销程度事实上与音乐的旋律、和声、节奏和结构的品质没有多大关系。这是由于摇滚乐不只是音乐本身，而在很大程度上是一种社会文化行为和活动。也因此，并非所有的摇滚乐音乐都具有艺术的特性，大多数的摇滚乐作品只是产品，一种商业产品。与传统意义上的音乐产生方式相悖，绝大多数的摇滚乐作品或活动是以市场效应为前提的，无论是内容或形式，只要怎么

样能得到卖点，就制作什么。“昙花一现”现象在摇滚乐市场中越演越烈、频率越来越快，一不留神，一股潮流就转眼即逝。所以，在商业效应的背后其实隐藏着摇滚乐在艺术上的贫乏。于是，“真金不怕火炼”是摇滚乐乐手们最不愿意接触的话题。

我们还在摇滚乐人群中看到另一个有趣的现象。摇滚乐兴起于20世纪中叶的末期，当年的摇滚乐发烧人群目前已经进入桑榆暮景之际，而摇滚乐本身却又是青少年的“时尚”，于是出现了摇滚乐活动人群中两极分化的现象。“老年摇滚乐群”依然留念埃尔维斯，而“青少年摇滚乐追星族”崇尚的是“枪与玫瑰”乐队等。摇滚乐在50年的发展历史过程中，大大地超越了原有人群的范围，已经开始影响整个社会层面，包括民族、经济、政治等各个领域。从以上各方面的分析和探讨，我们清楚地看到，摇滚乐成为了一种文化现象，它正在以不同于传统的形式影响着我们的观念，影响着我们的行为，影响着我们的生活。

因此，摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一种发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。

四、北美洲印第安文化与新大陆旋律

1. 印第安人的羽毛和舞蹈

印第安人的鼓和舞蹈

我对印第安人的了解和感情是到了美国留学后开始的。一方面我在华盛顿大学读书，这所名校坐落在美国最西北端的西雅图，西雅图就是一个印第安酋长的名字。因此，街道上处处能见到印第安物品的商店，而且，在著名的西雅图艺术博物馆的二楼是专门为印第安文化和历史设计的展厅，因为这是美国历史中的一个重要部分。西雅图的邻近城市——加拿大的温哥华也是北美印第安人的主要地区，在皇家市政厅的广场前竖立着印第安文化象征的木雕，它成为温哥华这座美丽的城市的一个特征。另一方面，我在美国攻读的是音乐人类学博士学位，音乐人类学研究中包括了许多整个美洲印第安文化和音乐的内容。就这样，我似乎觉得有一种什么力量把自己和印第安人连接在了一起。

我在前面的章节中提到过，第一次接触印第安人的音乐是从与一位叫克尔来自秘鲁的同学那里开始的。我从克尔那里学到了许多有关“安第斯”音乐和古老的印加文化的知识。印第安文化中群体“和谐”合作的精神和观念

是对我影响最深的。正如我们已经看到的，在那里，演奏音乐是一种社会活动，在这种活动中体现了“村寨之间的和谐”、“人与人之间的和谐”，一个社会就如同一首音乐作品，它的完成必须依靠每一个人的参与、配合和努力来完成。这种具有社会学意义的音乐活动现象，充分体现在一系列的街头“安第斯”音乐演奏考察中。

1998年初夏，来到了美国的首都华盛顿市。前后我大约去过那里五次，但是这次特别富有意义，我看到了印第安人从另一种角度，以另一种方式来体现他们的和谐精神和对太阳神的崇拜。

我从史密森国家博物馆出来后，听见一阵阵鼓声，朝着声音方向望去，那是从不远处的国家美术馆前面的广场上传来的音乐声。因为从课堂上的学习中，我已经非常熟悉印第安人的音乐，所以，一听这鼓声，就知道是北美印第安舞蹈的表演。到了那里，只见广场上人山人海，这是第一次亲眼看见实地表演，非常激动。哦，实在是太漂亮了！大概有十来个印第安人，身着羽毛制成的服装，五颜六色，绚丽艳美，随着鼓点声，他们正在为观众翩翩起舞，表演着印第安人的舞蹈。其中有男有女，年长者大约30岁，年幼者不到10岁，是两个小姑娘，非常漂亮。

在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。

印第安人的舞蹈形式多种多样，他们有圈圈之舞、礼物之舞、太阳之舞。太阳是印第安人的象征物，是他们的神，是他们生命的回光，是他们生存的依托，是他们生活的希望。所以太阳之舞是印第安人最高等级的舞蹈。

有一种舞蹈叫做“战争舞”，这是从当年各类战争中流传下来的。在北美



图 38　印第安舞蹈(洛秦摄)

的印第安人有许多季节性的活动和节日,其中之一称为 Powwow。在许多大城市里,人们可以经常看见印第安人在 Powwow 活动中表演。"战争舞"是其中最受欢迎的。因为这种舞蹈一方面由于密集的鼓声和跳跃节奏伴随着热烈的舞步,另一方面是因为舞蹈者们的服装。就如读者看到的那样,印第安人身着鲜艳夺目的服装和佩戴着色彩绚丽的羽毛。舞蹈一般由 8 个人组成,形成一个圈圈。最基本的舞步是一只脚站立,另一只脚悬空,头脸向上仰,臀部撅起。每一个舞蹈者都必须非常熟悉舞步,就像敲鼓者必须准确无误地演奏鼓点,任何多余的动作或鼓声都将是对神灵的冒犯,因为他们的战斗是神灵的旨意。

印第安人生活中有许多很有意义的事。在一些印第安族中，每一个人都有自己个人的歌。当一个年青人到了一个特定的年龄时，他被部落的习俗要求去寻求自己的幻象，因为幻象会指引他的一生的道路。这位青年离开村庄和社区，来到某一个他选择的地方。在寻求他的幻象时，一首特定的歌曲会产生，这就是他个人的歌。这首歌是他所寻求的幻象的一个重要部分，在他的整个生命过程中，这首个人的歌将起着非常有意义的作用。印第安人的个人的歌是他们与苍天交流的媒介，是每一个个体生命、生活的写照。它像是人生的一部分，但又不是与生俱来而是需要去寻求的；它是"宿命论"性质的，但从来都不是悲观主义的。

1999 年，我去西雅图时，正好遇上了西北地区最大的"图书节"。在那里，我认识了一位在美国非常有名的印第安女作家和诗人，叫 Gail Tremblay。她在为自己的新作——诗歌集《印第安人歌唱》进行读者签名。我买了一本，她签了名，我们还交谈了一会儿。在这里，我为读者翻译她的一首诗——《鼓》中的一段：

它的远古节奏唤起了我们的脚步，
指令着我们在大地上旋转跳舞。
脚步和旋转向着太阳神灵，
就如同我们紧紧地围绕着乐声阵阵的鼓。
鼓，
它的共鸣来自那被人类的双手雕凿后的灵性的树木；
鼓，
她的歌唱来自木槌与皮膜的交往后的心灵的倾诉；
鼓，
她是印第安人的生命、勇敢者的荣誉、献给上苍的祭祀礼物。

印第安人的"太阳神"是什么？

诗文中对"太阳"的崇敬，"安第斯"音乐对"太阳"的节庆欢乐，使我对

“太阳神”产生了很大的好奇。印第安人的“太阳神”究竟是什么？打开《印第安神话故事》，第一篇就告诉读者：印加帝国神话——“太阳之子”帕查卡马克。

帕查卡马克的故事是这样的：

很久以前，在今天秘鲁的土地上，仍然荆棘丛生漆黑一片。既看不到光明，也没有昼夜之分。正好有一天，创世主帕查卡马克（在印第安通用语中，“帕查卡马克”即“赋予世界生命的人”的意思）来到这里，心血来潮，便随手造就了第一批人类以及飞禽走兽。然后便来到后来的科利亚地区一个风景秀丽的湖泊中隐居歇息，这湖就是今天的“的的喀喀湖”。

此后又过了很多很多年，帕查卡马克打算回到宇宙中遥远的居所去，便从湖中走了出来。此时的大地仍然一片漆黑，他所创造的那批人虽然已经开始了原始的生活，但不仅不懂得向赋予他们生命和灵魂的创世主感恩戴德，而且连最起码的敬天畏神之心都没有，整天骂骂咧咧指天咒地，抱怨这抱怨那，甚至向走出湖面的帕查卡马克扔石块、吐口水。帕查卡马克一怒之下，把他们都变成了石雕像，有些正朝着湖的方向一边走，一边指指戳戳，有的正在涉水过河……

等心平气和之后，帕查卡马克仔细回味了那些野蛮人的抱怨，的确是自己的一时疏忽，不禁对自己的行为有些懊恼和后悔。于是便决定重新来过，只是这次有了比较周详的步骤和计划。

首先，他回到湖中小岛的小山洞里，召集众神商讨有关给黑暗中的世界带来光明的事宜。经过众神的推荐，帕查卡马克决定由孔蒂拉雅·维拉科查男神和基利亚女神兄妹俩担此重任并结成夫妻，由孔蒂拉雅太阳神司白昼，以金星为前驱后卫，风雨雷电为仆役；月亮女神基利亚司夜间照明，昴座七星为仆役追随左右，并准许基利亚从每月抽出三天主理太阳宫中事务以尽主妇之职。帕查卡马克分派完毕，嘱咐他们道：“贤兄妹夫妻不辞辛劳，以自己的光和热哺育世间万物，堪称万物生灵之衣食父母。为酬谢二位的奉献精神，贤兄妹夫妻之长子女及其后代当为此一方土地之主人，以施教化之功，克尽教化之力，以历数十二为期，切记！切记！”

帕查卡马克指令太阳和月亮由东往西，交替运行，并约定当太阳升起的第一束光线照射进的的喀喀湖中岛上小山洞时，即为新人类生命的开始。

这一切工作完毕以后，帕查卡马克神就在现在的第亚瓜纳科，按照人的模样雕刻了许多石像。有一般百姓的石雕像，也有将来统领这些人的首领像，还有许多孕妇和带着孩子的妇女以及许多尚在摇篮中的婴儿石像。这一切都是石头做成的。他把这些石像放在一边。然后，在另一边同样也做了许多石头像。然后，指令众神，在那些石像上刻上名字，并告诉他们哪些人该在哪些地区居住，繁殖后代，并约定，在太阳之子对这些人施与教化之前各自奉他们为自己的偶像……

当太阳从东方升起时的第一束光芒照亮了的的喀喀湖心岛的小山洞，世界上一群新生命就这样诞生了。[①]

美国的印第安人对自然、对世界、对生命的感情都保留在他们的羽毛和舞蹈里。我在美国学习生活多年，接触了不少印第安人的音乐和文化以及人事，有许多亲身的感受。我所看到、听到的远不止告诉读者们的这些。一方面是内容要多得多，另一方面我的感受也要复杂得多，有些是很难以文字来表达的。也许可以这样来理解，就是说，不亲眼目睹、亲耳聆听这一切，你的感受不会有那么复杂，以至于无法来表达它。人心复杂、人的感情复杂、人的思想更复杂，语言有时很难准确表达我们想要表达的一切。尽管如此，我们毕竟还是要使用语言。在这里，我以抒情的方式来表达我个人对印第安文化和历史的感受和认识：

羽毛在歌唱

我们醒来了，
我们拂晓了天日，
在我们心中正在缓缓升起的光亮犹如一轮太阳；
我们呼吸着太阳，

① 参见萧风编译：《印第安神话故事》，宗教文化出版社，1998 年。

我们呼吸着光亮，
祈祷的人们梳理着手中的羽毛希望能为光亮和太阳歌唱。

然而，
阳光下的光亮变成了一道道无形的边疆，
最终成为了网，
这张网正在蒙罩着眼睛和刺伤心灵，
束缚了羽毛的舞蹈和祈祷的信仰。

伤痛随风而起，
就像浪涛在大海里一波又一波地不息；
它在扩散和蔓延，
就连我们的肉眼都能看见心在颤抖和那般的无力；
不能避免哀怨的吞咽，
不能回避盐末撒在依然疼痛的伤疤里。

回忆着过去，
回忆着消失了的爱人和土地；
虽然，
什么也不能从墓土里起死回生，
但是，
什么也不会从记忆里销声匿迹。

我们的生命必须不断地舞蹈，
因为印第安人的羽毛还在子孙们的心里滋生长起，
我们保留着自我的灵性，
因为我们学会了以新的生存方式来继续先辈的足迹。



图 39 印第安的羽毛(洛秦摄)

站在悬崖峭壁，

脚下的雪海仰望着声无止境的皮鼓和长笛；

那歌声是哀怨，

那歌声是祈望，

那歌声是噩梦过后的灵契。

鼓点敲醒了黑夜，
笛声拂晓了天日，
伴随着太阳在音乐声中交响；
太阳呼吸着节奏，
光亮呼吸着旋律，
舞蹈着的羽毛和跳跃着的鼓笛将为光辉灿烂的光亮和太阳永远歌唱。

2. 古典音乐中的美国主题

美国这个国家的音乐和文化实在丰富多彩、富有戏剧性，同时，在它的舞台上呈现的各类音乐文化表演和活动也代表当前世界音乐文化潮流的主要内容。通过前面的几个单元，我叙述了美国的乡村音乐、美国黑人音乐，也欣赏了爵士音乐、摇滚音乐还有印第安人的音乐，还给大家介绍了我亲自经历和采访街头音乐家的故事。由于美国社会和文化在世界音乐舞台上的独特地位，曾有过许多古典音乐作曲家以它为主题撰写了不少优秀作品。那么，下面我们就来看一看古典音乐中的美国主题。我将和大家一起来欣赏一批优秀的深受人们喜爱的曲目，比如德沃夏克的《自新大陆交响曲》中的段落、他的《美国四重奏》中的乐章，格什温《蓝色狂想曲》，以及科普兰的《阿帕拉契亚之春》等以美国为题材的古典音乐。

《自新大陆》中的思乡之情

我首先要向读者介绍的是德沃夏克和他的《自新大陆》交响曲。德沃夏克是捷克的作曲家。谁都不会相信，少年时的德沃夏克是一个宰猪杀牛的屠夫。但是，这位贫民的儿子在早年就显示出了非凡的音乐天赋。天才这个荣誉是不能随便给予的，因为天才的意义就在于一个人与生俱来就拥有了很高的才能，而不是靠后天所受的教育。德沃夏克就是一个例子。他只在布拉格风琴学校读过两年的书。想象一下，两年的学校学习能学到什么呢？不要说上海音乐学院，就是莫斯科音乐学院、巴黎音乐学院四年本科或者十年的博

士都不一定能写出一部可以听的作品出来。德沃夏克靠的就是自身的天才，当然也有他的勤奋，加上丰富的民族民间音乐生活的经历，他为自己、为国家、也为整个人类的音乐世界开创了独特的音乐风格。1892 年，51 岁的德沃夏克来到了美国纽约，在国立音乐学院任院长。这块新大陆的景象给他留下了深刻的印象。

德沃夏克对黑人的音乐有特别的感情，认为它是美国音乐的源泉。他曾经这样说过："我相信美国将来的音乐将会以黑人的旋律为基础，也就是说，黑人的旋律将为在美国发展起来的新作曲学派奠立基石。当我初到此地时就有这个想法，现在更加确信不疑。这些美丽富于变化的主题，都是从这个国土产生出来的。它们是美国的。它们是美国的民歌，美国的作曲家都应该求助于它们。所有的伟大音乐家都借助于普通人民的歌曲。"从这部作品中，我们的确聆听到在他的笔下、他的旋律中，有不少美国黑人、印第安人音乐的一些特点，诸如大调中的五声音阶，省去六级音的小调音阶，以及特殊的切分节奏等。犹如德沃夏克自己所说的那样，如果他没有看到美国，没有听到过那些优美动听的美国民间音乐音调，他是不可能写出这样的作品的。

来到美国的第二年，他写下了《自新大陆》交响曲。这是作曲家对美国社会生活、人情、历史和身在异乡的那种复杂心情的总结。特别是作品的第二乐章，曲调之优美感人，成为了脍炙人口的音乐篇章。该乐章原来取名为"传奇"，据说作曲家的创作在一定程度上受到美国诗人朗费罗（H. W. Longfellow，1807—1882）的叙事诗《海华沙之歌》的影响。德沃夏克非常喜欢朗费罗的这首长诗，曾经还有过用这个题材写作歌剧的想法。这一乐章中的英国管独奏的旋律家喻户晓，已经成为"思乡之情"的象征。

德沃夏克对美国的感受之深，使其在同一年里又写下了一部以"美国"命名的弦乐四重奏。这部作品是在他和父亲去美国中部地区一个波西米亚人居住区度假时写下的。这是他的第 12 首弦乐四重奏，F 大调，作品 96 号。过了三年，1895 年，也就是德沃夏克在美国的最后一年，他又写下另一部"美国"弦乐四重奏，G 大调，作品 105 号。在这里，我们听到的是这位波西米亚人在美国的生活。

另一位作曲家布洛赫也创作过一首以美国命名的作品。布洛赫（1880—

1959)为瑞士美籍作曲家,早年在布鲁塞尔音乐学院师从伊萨伊,1924 年到美国。1926 年,他写下了《美国交响曲》,按照他本人的说法,这是一部“史诗狂想曲”。作品描绘了作曲家在美国最初 11 年的生活内容和感受,其中借用了许多美国黑人、印第安人的音乐素材,以及南北战争期间的一些歌曲音调。而且,在作品的结尾处,要求听众起立一同歌唱美国的颂歌。

其他以美国命名的作品还有,美国作曲家海维格创作了作品双钢琴《美国幻想曲》;美籍法国作曲家瓦雷兹于 1918 至 1921 年间,创作了《美国风》;著名的德国作曲家兴德米特,1946 年移居美国入籍后,受匹兹堡市政府委托,1958 年为匹兹堡 200 周年纪念而创作了《匹兹堡交响曲》,1959 年 1 月亲自指挥匹兹堡交响乐团演出;甚至,俄罗斯作曲家伊波利托夫 — 伊凡诺夫(Mikhail Ippolitov-Ivanov,1859—1935),于 1895 年也为管弦乐创作了一部《亚美尼亚幻想曲》。

在美国的作曲家中,还出现一批优秀的黑人音乐家。黑人音乐家以自身独特的音乐语言来向这块新大陆表述他们在其中的哀怨和欢乐。美国 Telarc(“泰拉克”)公司在 1995 出品了一章以《美国的声音》命名的唱片。这张唱片是美国黑人作曲家作品的成果。其中的第一部作品叫做《遥远的土地》,作者是比利·查尔兹。作品有三个乐章,加引子和两个间奏曲共六个部分。第一乐章取名为《美国黑人的碎片》,音乐是在一位女声歌唱中进行的。歌声在“太长,太遥远,这就是非洲”的主题中唱完这个乐章。另外还有一位作曲家道森(Dawson,1899—1990),于 1934 年创作了《黑人交响曲》。

《大峡谷》中的美国风光无限好

美国的人文历史是音乐家创作的内容,同时,自然地理和美好的风光也同样是音乐家们关注的内容。美国作曲家格罗菲就是描写美国自然景色闻名的音乐家。他的最受人欢迎的两部作品就是取材于美国最出名的两大地理奇观。一部作品是交响组曲《大峡谷》,另一部是交响组曲《密西西比河》。恰巧,这两个地方我都去过。见到过大峡谷和密西西比河,再回过来听这两部作品,感受真是很不一样,因为音乐所描写的景物和感受都在实地经历过的场景中一一得到了呼应。在交响组曲《大峡谷》中,当聆听《日落》一段音

乐，我的眼前仿佛就看见了辽阔无边的大峡谷在夕阳的照射下，成为了一片红色的奇观境地：天也红、地也红、峡谷也红、人在其中也是红。太阳红得像蛋黄那样纯真，在落日的那时分，你可以看着它缓缓地走落到地平线下去，那时的地平线上反射出一派辉煌的光亮。随着光亮的逐渐暗淡，头顶上的星光开始闪烁。真的是美丽无比。格罗菲于 1921 年开始写作《日落》，经过 10 年的创作，1931 年完成了最后的乐章。作品的五个乐章分别是：1)《日出》、2)《五光十色的沙漠》、3)《在山经上》、4)《日落》、5)《大暴雨》。

密西西比河远没有大峡谷那样美丽。全长 6000 多公里的河流，流出来的是艰辛、苦难和奋斗。汹涌澎湃的河水好像是一曲黑人在新大陆的历史。那河床下面埋葬了无数的铁路开道者、黑奴逃亡者、黄金挖掘者、战争死亡者的尸骨。《密西西比河》作于 1924 年，共有四个乐章。第一乐章《河流之父》描写的就是那永远汹涌澎湃的河流，采用了印第安音调；第二乐章《哈利贝利·芬》，马克·吐温小说中的人物，以爵士音调表现故事情节；第三乐章《克里奥尔人的往事》，以黑人歌曲为素材，表达了美国黑人对非洲故乡的思念之情；最后乐章《马底格拉节》，描绘了密西西比河流上下的狂欢情景。

运用美国民间素材作为创作源泉的作曲家很多，罗伊·哈里斯(1898—1979)也是成就突出者之一。哈里斯 1898 年 2 月 12 日生于俄克拉荷马州，父母亲都是苏格兰-爱尔兰籍的拓荒者。他从小开始接触音乐，学习钢琴、风琴和单簧管。1919 年，哈里斯入加利福尼亚大学学习哲学与经济，并兼修和声学和作曲。他的处女作《雨天的印象》得到成功，并获得听众募捐赴法国深造。1927 年，他的第一部成熟的作品《为弦乐四重奏组、钢琴和单簧管而写的协奏曲》在巴黎首演获得了极大的成功。第二次年立即被介绍到了美国。后来由于疾病回到了美国。之后，他创作了大量以美国民间音乐为素材的作品。例如，七乐章套曲《民歌》交响曲，以及《人声》交响曲、《占领之歌》、《第一交响曲》、《第二交响曲》等作品。他的独特音乐语汇写出了具有美国特色的音乐，为美国音乐的民族化作出了重要贡献。

爵士是美国音乐的象征

爵士是美国音乐的象征。它的风格特征和特殊的音乐语言也成为古典

音乐的热门内容。有许许多多的作曲家将爵士的韵味以古典音乐的形式来表达。我选择了不同体裁的音乐形式来向大家介绍。克劳迪·波林是一位法国作曲家,专长于爵士古典音乐化的创作。前后六七次获得格莱美音乐奖。他自己也是一位优秀的钢琴家,并且与许多著名的世界级演奏家合作,如马友友、安婕等。他与著名小提琴家朱克曼合作的一首作品叫做《小提琴,钢琴三重奏组曲》。其中一曲为《加伏特舞曲》,这种17世纪流行于法国的舞曲在波林的爵士化之后,形成了另一种新颖的风格。美国"天使"唱片公司在1994年出品了一张叫做《爵士奏鸣曲》的专辑CD唱片。一共有五首作品,一首是管弦五重奏、一首是爵士钢琴和乐队,另外两首是小提琴和钢琴,再一首就是双钢琴的作品。这首作品的作者是蒂克·海曼和罗兰·哈纳,曲名为《即兴曲》。《即兴曲》在古典音乐中是一种体裁,许多作曲家写过《即兴曲》,如肖邦、舒伯特等。但是,这种古典形式的《即兴曲》事实上并不是即兴创作的,而是作曲家写好之后,演奏者按照乐谱来演奏的。然而,这首《即兴曲》是一首真正的即兴演奏的作品。两位作曲家,同时也是演奏家,坐在录音棚的钢琴前,在录制音乐前他们并不知道他们将会创造出什么样的音乐。通过蒂克·海曼的问话式的主题和罗兰·哈纳的答话式的呼应,旋律和音乐就这样构成了。这是真正的即兴创作,因为只有这一次,再演奏一次就完全不同了。他们的音乐和演奏将《即兴曲》回复到了其最初的形态。

爵士音乐在20世纪初流行欧洲,甚至连俄国著名作曲家肖斯塔科维奇都被这种奇妙的美国黑人音乐所吸引。他聆听了不少爵士音乐的演奏,并且还和当时走红的苏联爵士音乐家尤塔佑斯夫结成了朋友。之后,他就开始有意识地考虑写作爵士音乐。1934年,肖斯塔科维奇接受了一项写作爵士作品的合约。三个乐章的《第一爵士组曲》就在那一年问世了。过了四年,他又写了《第二爵士组曲》。有意思的是,这两部作品采用的是轻松愉快的风格。特别是《第二爵士组曲》是在维也那施特劳斯的风格中变化出来的爵士音乐。不过,我想肖斯塔科维奇只是借用爵士的概念来创作"爵士"而已,因为如果读者有机会聆听他的《第二爵士组曲》中的一首《抒情圆舞曲》,大家一定会觉得,这哪像爵士!是的,它不是正宗的美国爵士而是肖斯塔科维奇手下的华尔兹爵士。

那么,我们现在来听一听正宗的美国爵士大师笔下的爵士。将爵士引入古典音乐的最重要功劳,应该归功于美国作曲家格什温。格什温的父亲是俄国移居美国的移民。格什温在美国土生土长,虽然是俄国血统,但是他自己完全是一个美国人。他少年时,在音乐书店里当营业员,也以弹琴来招揽生意。后来自己开始作曲,成为了百老汇和好莱坞的著名作曲家。格什温将爵士带入古典音乐是从钢琴作品开始的。他以古典音乐的作曲规范来消化黑人民间风格的爵士。从此,爵士以正规的形象出现在音乐舞台上。格什温有三部著名的作品,一部是大家熟悉的交响诗《一个美国人在巴黎》,另一部是歌剧《波吉和贝丝》,还有一部就是大家非常熟悉的钢琴与乐队《蓝色狂想曲》。1924 年,当这部作品在纽约首演时,格什温亲自演奏钢琴。从格什温以后,有许多人开始以古典音乐的方式来进行爵士音乐的创作,但是,至今,他的爵士交响化的音乐依然是这个领域中最优秀的作品。

《蓝色狂想曲》的产生过程有一些故事可以讲。我在前文专门提到了一位重要的爵士音乐家怀特曼。他的成功一方面是因为在乐队组合上的"突破",而另一方面是给另一位天才的音乐家——格什温带来了灵感和机遇。1924 年 2 月 12 日,这天是林肯总统的生日,纽约城里的伊奥利安音乐厅人山人海,因为这里正将举行一场由怀特曼举办的音乐会。纽约音乐界的头面人物和著名评论家都前来参加这场音乐会,起初的一些节目并不怎么吸引人,然而最后的压轴曲目却是让全场的观众兴奋不已,掌声雷动,欢呼不停。这首曲目就是怀特曼特邀作曲的格什温的《蓝色狂想曲》。这部以爵士风格创作的钢琴与乐队的作品《蓝色狂想曲》在西方音乐史上谱写了新的篇章。当时的一位评论家在对格什温的评价中这样写道:

> 他是爵士阵营和正统音乐家之间的一根纽带。他的《狂想曲》显示了一个真正的旋律和一种刺激和别出心裁的和声感。而且,它是真正的爵士音乐。它是原始的,但是暗示了某些新的东西,某些迄今为止还没有在音乐范畴中接触过的东西。格什温让我们去等待,把爵士音乐从表现西方现代生活的肮脏情形中解救出来。新的历史就是在这样一个二

月里的一天中写下的。

格什温为欧洲古典音乐历史开启了一个全新的视角，同时也为自己开创了一条崭新的音乐道路。当他创作《蓝色狂想曲》的时候，格什温还不会配器，当时是格罗菲为他完成乐队总谱的。之后，他开始全面学习，沿着"交响爵士"的道路一直向前走，以后他创作了《一个美国人在巴黎》、《"我找到了节奏"变奏曲》、《敲响乐队》以及音画《波基与贝丝》等。伊奥利安音乐厅的成功之后，怀特曼率领他的乐队去了欧洲。在他的演出中，特别推崇格什温的《蓝色狂想曲》、泰勒的《马戏场的日子》、格罗菲的《大峡谷》。后来，他还专门设立了"怀特曼基金"来鼓励创作美国人的"交响爵士"作品。

由此，爵士音乐的交响化成为了美国音乐创作中的重要内容，不少作曲家都以此为主题进行创作。例如，安太尔（Antheil，1900—1959），出生在新泽西州的特伦敦，波兰籍美国作曲家，布洛赫的学生，1922 年因创作《飞机奏鸣曲》而轰动欧洲，1933 年回美国后在好莱坞从事电影音乐创作，共有交响曲六部，其中有一部就是他于 1925 年（修改于 1955 年）专门以爵士为主题创作的《爵士交响曲》。普列文（Previn，1929—　），生于柏林的美国作曲家，就学于柏林音乐学院和巴黎音乐学院，曾以演奏爵士钢琴为职业，后来在好莱坞从事音乐创作，也创作过以爵士风格为基础的《不同种类的蓝调》合奏作品。

印第安民族也是美国音乐创作中的一个重要主题。作曲家爱德华·麦克道威尔以印第安人为素材创作了《第二（印第安）组曲》。该作品作于 1891—1892 年间，1896 年公演时，舆论界褒贬不一。有人认为作品优美但没有印第安风味，而另一些则认为有印第安风味但不优美。随着时间和实验的检验，它是一部优秀的传世佳作。为了创作这部作品，麦克道威尔不仅去印第安部落体验生活，而且从有关印第安音乐论著中寻求灵感。麦克道威尔在《第二（印第安）组曲》总谱上有一段文字说明，他说："这部作品的主题素材大部分是受到北美印第安人旋律的启发。"作品一共有五个部分：1）《传奇》，从美国诗人奥尔德里奇的诗作——印第安传奇《米安托沃纳》得到灵感，音乐中时而吹出印第安人的号角声；2）《情歌》，以一首爱奥瓦情歌旋律发展成一个独立乐章；3）《在战

时》,通过印第安民歌来表现他们的性格特征;4)《哀歌》,由基奥瓦音调渲染了妇女哭悼阵亡战士的哀歌情绪;5)《乡村节日》,与第一乐章的主题呼应,加入另一首舞曲的节奏,勾画出部落节日场景和印第安人不屈不挠的精神。

墨西哥现代作曲家查维斯(1899—1978),也曾以印第安主题创作了《印第安交响曲》,这是他的《第二交响曲》,作于1935年。该作品为单乐章交响曲,音乐采用了墨西哥地区印第安人的音调为素材,包括亚基部落、索诺拉地区等曲调,并在作品中以乐器模仿自然环境和动物鸣叫声。

《阿帕拉契亚之春》充满了美国乡村田野的欢快气息

美国本土作曲家中成就最高的要数阿兰·科普兰(Alan Copland)。科普兰1900年1月14日生于纽约市布鲁克林区,从小学习音乐,后来去巴黎深造。1924年科普兰返回美国后,开始了他丰盈的创作生涯。科普兰的早期作品表现出对创作个性的探索,他希望自己的作品具有美国民族风格。从他的论述中,我们可以明显地感受到他的心愿:"我一心想写具有特殊的美国风味的严肃音乐……我觉得奇怪,我们在严肃音乐方面不能搞出一些使人联想到美国的东西,让全世界承认它具有美国风格。"为了这一愿望,科普兰首先从爵士音乐中去寻找养料。不久,他就写出了《剧场音乐》《钢琴协奏曲》(即《爵士乐协奏曲》),以及为爵士摇摆乐大师本尼·古德曼(Benny Goodman)而作的《单簧管协奏曲》等作品。

在这些作品中,他充分地使用了具有明显爵士特征的切分与多节拍节奏,以及布鲁斯音程等。1930年后,他的创作渐趋成熟。《钢琴变奏曲》、《小交响曲》(也即改编后的《第二交响曲》)等都是那一时期的成功之作。黄金时代的音乐作品主要有芭蕾舞剧《小伙子比利》《牧区竞技》《阿帕拉契亚之春》、管弦乐曲《墨西哥沙龙》以及《林肯肖像》。这些作品不仅表现了科普兰创作技术上的娴熟自如的掌握,而且更重要的是,他以自己的独特音乐语言建立了美国音乐风格,为美国音乐的民族化树立了典范,实现了他早年的愿望。同时,科普兰也使得美国音乐创作在20世纪国际音乐舞台上占有了一个重要的席位。科普兰获得过许多荣誉,包括普利策音乐奖、纽约评论界奖、美国电影艺术科学协会奥斯卡奖,以及美国自由勋章、国立艺术与文学协会的金

质勋章等。科普兰不仅是作曲家，同时他还是一位指挥家和音乐理论家。1955年起，他在欧美各大交响乐团担任指挥。他还有许多音乐论著，包括《我们的新音乐》《音乐与想象》《音乐的乐趣》等。他的《怎样欣赏音乐》被译成中文，深受中国读者的喜爱。

《阿帕拉契亚之春》是科普兰最受人欢迎的作品之一。科普兰的舞剧音乐都是与美国女舞蹈家玛莎·格雷厄姆合作的成果。他们的首次合作开始于1931年，科普兰将其《钢琴变奏曲》改编成第一部舞剧音乐《荻斯拉姆》；1943至1944年，创作了《阿帕拉契亚之春》；后来，还创作了《小伙子比利》《牧场竞技》。《阿帕拉契亚之春》是一部以原独幕芭蕾舞剧音乐改编的交响组曲，作品描绘了19世纪前半叶宾夕法尼亚州境内阿帕拉契亚山脉的春天景象。大致的故事内容为人们为一位拓荒者落成农舍和举行婚礼而进行的欢庆，整部作品充满了美国乡村田野的欢快气息。

全曲共有八个部分。作曲家在乐谱上这样写道：1）非常慢，逐个介绍人物；2）快速，故事开始，一种热烈而带宗教色彩的感情，是全剧主题；3）中板，新娘和她未婚夫双人舞；4）相当快，基督教福音传教士和他的信徒，民间风味，令人想起方阵舞和乡村小提琴的演奏；5）较前更快，更舒缓、从容的速度，表示“惊恐”的新娘独舞；6）非常慢，过渡，令人想起引子；7）安静而流畅，新娘新郎的日常生活，基于一首震教徒歌曲《朴实的礼物》主题的五次变奏；8）中板，尾声，新娘和她的邻居打成一片，结束时只留下这对夫妇在他们的新居里，安静而坚强。

世界音乐

基础知识

亚洲篇

民歌及歌舞音乐/说唱音乐/戏曲音乐/民族器乐/代表性乐器——古琴/三种律制并用/五声七音的基本形态特征/板眼节拍系统/琵琶/雅乐/能乐/歌舞伎/筝/尺八/三味线/宫廷雅乐/牙筝/奚琴/伽倻琴/玄琴/板嗦哩/呼麦/马头琴/长调/宫廷雅乐/独弦琴/越南筝/越南竹排琴/越南中部高地的铜锣文化/安格隆/泰国排笙/泰国说唱音乐/泰国宫廷音乐/转箫/佳美兰音乐/克恰克演唱/哇扬皮影戏/斯贝克托姆——高棉皮影戏/菲律宾竹制乐器/伊夫高族群的哈德哈德圣歌/马克-扬戏剧/印度小提琴/拉格与塔拉/拉维·香卡/萨朗吉/萨罗德/西塔尔/塔布拉鼓/坦布拉/吠陀圣歌传统/维纳/游吟歌师歌曲/手摆风琴/卡瓦利歌唱/杜姆贝克鼓/杜西玛洋琴/伊拉克木卡姆/喀芒孳克/奈或奈伊/乌德/雷巴布/桑图尔/塞塔尔/萨那歌曲/塔尔/黑拉里亚史诗/托钵僧舞蹈仪式/扎姆尔/扎卜鼓

一、东　亚

1. 中　　国

民歌及歌舞音乐

民歌是中国传统音乐中各种类型和乐种的基础，无论在歌舞、说唱还是戏曲、器乐音乐中，我们都能发现来自民歌的元素。例如在民歌《走西口》的基础上，发展成了歌舞二人台的《走西口》；民歌《茉莉花》被改编成许多形式的民间器乐合奏，如山西的《八大套》等；戏曲音乐从民歌中吸取元素的情形更是普遍。

民歌的体裁样式主要有：劳动号子、山歌、小调、长歌及多声部歌曲。[1]

顾名思义，劳动号子就是人们在生活中，随着劳动时候的节奏、口语的特点而产生的。人们在不同劳动场景和劳动方式中，诸如在搬运装卸、工程修建、农事耕耘、行船拉夫、捕鱼拉网中创作出各种类型的劳动号子。也因此根据劳动强度情形，号子有强有力节奏性的、舒缓抒情性的、简单不断连续重复

---

① 参见中国艺术研究院音乐研究所编《民族音乐概论》，人民音乐出版社，1983年，第19页。

的不同类别。劳动号子的另一特点是其集体性活动，由一人领唱和众人应和的呼应、问答方式构成了组织性和统一性的演唱形式。内容上多为叙事、诙谐和爱情类生活题材，也有不少是即景生情的即兴之作。

民歌的另一重要类型是山歌，其同样也是人们在生活不同场景中用以抒发情感的一类小曲。山歌内容丰富多彩，歌词具有一定的即兴特点，也分有独唱、对唱、领唱与齐唱的不同歌唱类型。各地山歌的音乐风格各具特色、结构迥异，广泛流行的山歌诸如山西的《山曲》、陕西的《信天游》、青海的《花儿》、内蒙古的《爬山调》等。

一般来说，山歌属于“山野之歌”，而另一种“里巷之曲”，俗称小调。小调，也称小曲，虽然其主要是因城镇人们的生活中而产生的，但受到乡村与城市的音乐生活和文化的不断交往和变迁的影响，小调的形成过程和它们的成分也是复杂多样的。相比之下，山歌主要局限于山间野外农事生活，而小调不仅流动性大，受众群广，而且也由于城镇歌手的职业化，唱本印行的因素，使得其更具广泛性，同时其艺术化程度也较为明显。普遍熟知的小调诸如山西的《绣荷包》、陕西的《走绛州》、湖北的《绣花》等。

较为长大型篇幅的民歌称为长歌，分有风俗性和长篇史诗性的长歌，诸如前者有侗族《大歌》，后者有彝族(撒尼)的《阿诗玛》等。

歌舞音乐同样是非常丰富繁多，也根据地方的不同而形成了各自的风格特点。在黄河以北地区流行秧歌，每年春节前后，人们必定会举行“闹秧歌”。由于是歌舞形式，其音乐内容和形式都比民歌广泛且多样，秧歌音乐包括歌舞、锣鼓点和器乐曲三部分。在云南、贵州、四川、湖南等西南地区的人们，根据自己的民俗特点创造了花灯形式的歌舞，男舞者手执折扇，女舞者手拿花手绢，手舞足蹈、歌舞相应，时而也会有数十人共同歌舞。花灯一般没有情节，音乐由舞蹈的打击乐和歌唱的丝竹乐组成。南方流行的歌舞多为采茶，各地称谓虽有不同，诸如广西称“唱采茶”，江西叫“三脚班”，湖南湖北又称“茶歌”等，但采茶歌舞的内容和形式大致是相同的。采茶歌舞的音乐有基本的歌曲《十二月采茶》等，还包括《五更调》《玉美人》等民间小调。其他还有东北地区的二人转、内蒙西部和山西北部的二人台、福建的踩马灯、新疆维吾尔

族的十二木卡姆、藏族的囊玛等。

2005年联合国公布了第三批“人类口头和非物质遗产代表作”名录，其中就包括了“新疆维吾尔木卡姆”。“名录”中叙述道：新疆维吾尔木卡姆是流传于中国新疆维吾尔族聚居区的各种木卡姆的总称，是集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式。在维吾尔人的特定文化语境中，“木卡姆”已经成为包容文学、音乐、舞蹈、说唱、戏剧乃至民族认同、宗教信仰等各种艺术成分和文化意义的词语。

新疆自古以来就是多民族聚居之地，地处古代丝绸之路的中心，多种宗教并存传播，东西方文化撞击交融，具有丰厚的民族文化积淀。新疆维吾尔木卡姆有着漫长的形成和发展历史。

新疆维吾尔木卡姆艺术中的歌唱内容，包含了哲人箴言、文人诗作、先知告诫、民间故事等，是反映维吾尔人民生活和社会风貌的百科全书。歌曲体裁既有叙咏歌，又有叙事歌；演唱方式既有合唱，又有齐唱、独唱；唱词格律与押韵方式复杂多样。载歌载舞是维吾尔木卡姆最重要的特色。舞蹈技巧丰富多彩，集体舞的队形组合和步伐步态富于变化。除维吾尔木卡姆的主要代表《十二木卡姆》外，还流传着《刀郎木卡姆》《吐鲁番木卡姆》《哈密木卡姆》。

说唱音乐

说唱音乐的种类非常多样丰富，目前全国约有二百多个曲种。一些由于地方语言的特点，主要集中在当地，另一些则广泛流行于各地。根据它们的共同特点，可以有以下几类：

鼓词，为北方的说唱音乐曲种，由表演者自己击鼓节奏演唱而得名，常用伴奏乐器有三弦、四胡、板胡和琵琶，属于鼓词的曲种有数十个，包括京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、梨花大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓和温州大鼓等。

弹词，目前以苏州弹词最为著名，还包括长沙弹词、闽北闽西的南词、浙江的犁铧文书等，其音乐性突出、叙事演唱风格细腻舒缓，以琵琶、三弦为主要伴奏乐器。

渔鼓，这类说唱音乐在湖北、湖南、广西、山东等地都称为渔鼓，而其他地

方则另称为莆仙梆鼓咚、四川竹琴、河南坠子等。河南坠子以坠琴伴奏，其他则以渔鼓和简板为伴奏，演唱风格简朴，以吟诵为特点。

牌子曲，这类说唱是以多种曲牌联缀曲头和曲尾进行叙事，北方的伴奏乐器主要是手鼓和三弦，南方多用琵琶和二胡，曲种包括河南大调曲子、单弦牌子曲、四川清音、青海赋子、兰州鼓子、扬州清曲、山东聊城八角鼓、广西文场闽南锦歌、湖南丝弦等。

其他说唱音乐曲种还包括以扬琴为主伴奏的抒情性的琴书，多用弦乐器伴奏由小调发展而成的诸如莲花落等杂曲，具有一定歌舞色彩的叙事性表演的走唱，以及北方快板、山东快书、四川金钱板之类的没有歌唱而以具有节拍性的朗诵为特点的板诵。

说唱音乐的结构可分为基本曲调反复型、板腔结构型、曲牌联缀型，以及混合变化型。根据语言声韵的特点，以及地方性特色，呈现出浓郁的地方风格，而且伴奏乐器携带方便，以辅助衬托演唱为主要功能，它们形成了叙事和代言的音乐特点。

戏曲音乐

音乐、舞蹈和戏剧的结合形成了戏曲的综合性特点，表演者以唱、念、做、打的手段，扮演角色以叙情节。目前全国有三百多剧种，按照声腔分类，可以归为四大系统：

昆腔系统由明代“四大声腔”之首的昆山腔发展而来，主要有江浙一带的苏昆为正宗，其他湘昆、川昆和河北的北昆、浙江的永昆皆为地方性的分支，虽然由于地方语言的特点，各地有自己的风格，但在音乐上它们“声各小异”而“腔调略同”，这也是昆腔有自己的定谱规范和传统而形成的。昆腔，也称昆曲已经被联合国列入世界“人类口头与非物质遗产代表作”名录，其代表作品《长生殿》、《十五贯》家喻户晓。

“名录”中这样叙述：昆曲是现存的中国最古老的剧种之一，起源于明代(公元14—17世纪)。昆曲的唱腔具有很强的艺术性，对中国近代的所有戏剧剧种，如川剧、京剧都有着巨大的影响。昆曲表演包括唱、念、做、打、舞等，这些内容亦是培训京剧演员的基本科目。昆腔及其戏剧结构(旦、丑、生等角

色）亦被其他剧种所借鉴。《牡丹亭》《长生殿》成为传统的保留剧目。昆曲表演用锣鼓、弦索及笛、箫、笙、琵琶等管弦和打击乐器伴奏。

高腔延续了明代的另一声腔弋阳腔的传统，在各地的流变而成，其保留了弋阳腔的徒歌、帮腔和锣鼓击节，这些成为高腔系统的共同特点。在此基础上，各地因语音声调的差异构成高腔系统的丰富多彩的风格，它们包括川剧、湘剧、赣剧、婺剧、祁剧中的高腔，以及河北高阳高腔、湖北山西等地的清戏。

梆子腔以枣木梆子击节和板胡为主要伴奏乐器，并声腔系统的旋律和调式有一定相互关联形成特色，梆子腔系统主要流行于北方，包括陕西秦腔、同州梆子、山西的蒲州、中路和北路梆子，以及山东梆子、河南、河北梆子等。

皮黄腔由西皮与二黄的结合而成，因此在音乐上采用的是西皮、二黄和反二黄定调，以胡琴为主要伴奏乐器。其声腔系统包括徽剧、汉剧、赣剧、湘剧、粤剧、祁剧、桂剧、滇剧、川剧等，其中京剧为代表剧种。

戏曲音乐由唱腔念白的声乐部分与文武场面的伴奏及过场音乐两部分构成，唱腔结构包括：1）曲牌体，以集曲、犯调与合唱手段，根据剧情需要选择不同宫调套曲进行组合表现，如昆腔系统所运用的就是曲牌体。2）板腔体，以对称的上下句作为唱腔的基本单位，通过一系列不同的板式变换构成其整场音乐。梆子、皮黄系统的剧种皆为板腔体的代表，在近代戏曲音乐的发展上有重大影响。3）曲牌与板腔结合的综合体，根据需要结合二者来表现剧情内容。

民族器乐

中国的民族器乐形式依据表演方式分独奏与合奏。所有乐器都可以独奏表演，吹拉弹打都有著名独奏器乐作品，诸如琵琶《十面埋伏》、古琴《潇湘水云》、唢呐《百鸟朝凤》、二胡《二泉映月》、舟山锣《将军得胜令》等。合奏器乐音乐数不胜数，可以分为：1）弦索类，即以弦乐器演奏的器乐合奏形式，熟知的有以胡琴、琵琶为主奏的“弦索十三套”，也称《弦索备考》，其中包括《十六板》《月儿高》《阳关三叠》等13部作品；用二弦、古筝、琵琶等演奏的“潮州弦诗乐”等。2）丝竹乐，丝弦和竹管乐器组合而成的合奏形式，有“江南丝竹”，是流行于江苏南部、浙江西部、上海地区的丝竹音乐的统称。因乐队主

要由二胡、扬琴、琵琶、三弦、秦琴、笛、箫等丝竹类乐器组成，著名的传统乐曲有《欢乐歌》《云庆》《老三六》《慢三六》《中花六板》《慢六板》《四合如意》《行街》等；二人台牌子曲、广东音乐等也都属此类。3）鼓吹乐，即以吹管乐器诸如唢呐、海笛、笛子、管子等作为主奏乐器组成的合奏，"冀中笙管乐"和"山西八大套"以管子为主奏乐器，"山东鼓吹"的主奏乐器包括唢呐、锡笛、笛子等。其中冀中笙管乐于2006年5月批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录，代表性的乐曲有《放驴》《小二番》《大二番》《万年欢》《集贤宾》《哈哈腔》等。4）吹打乐，主要用吹管加打击乐器组合构成的合奏，如"江苏十番锣鼓"、"浙江吹打乐"、"潮州大锣鼓"、"西安鼓乐"等。5）锣鼓乐，完全用打击乐器演奏，因此俗称清锣鼓、素锣鼓，虽然有时候也可能加入少量吹管乐器，但必定以锣鼓乐器为主导，诸如土家族的"大溜子"、天津"法鼓"、四川"闹年锣鼓"等。

民族器乐有几个特点，其一是它的标题性，如《流水》《行街》《十面埋伏》等。其二，许多作品是从声乐曲衍化而来的，如《浪淘沙》、《满庭芳》等都可以从古代词调中找到它们的渊源，以及苏南笛吹粗锣鼓的曲目《下西风》，其开始的曲调很可能就是来自《北西厢》"哭宴"中的因素。① 第三个特点是，作品曲名的易改和变化性，不少曲目的名称经常会出现变化，如原来琵琶曲《夕阳箫鼓》改编成器乐合奏后，被称为《春江花月夜》，以及《朝天子》的曲牌之前是《潮天紫》等。从曲式结构上看，有单曲的简单结构，也有复杂的套曲结构。在作品中可以看到各种不同创作手法来丰富音乐的变化，诸如对传统曲调进行"加花变奏"处理，运用变化手法"扩展"结构，以及通过"集曲"的方式将多种曲调合而为一。

代表性乐器——古琴

中国乐器为世界乐器宝库中最丰富、最富有特色的一类，具有代表性的有古琴、琵琶、二胡和编钟等。

其中古琴于2003年被联合国列为第二批"人类口头和非物质遗产代表

---

① 参见中国艺术研究院音乐研究所编《民族音乐概论》，人民音乐出版社，1983年，第270页。

作”名录。“名录”描述道：在中国历史发展的长河中，古琴一直占据着一个重要地位，和中国的书画、诗歌以及文学一起成为中国传统文化的承载者。古琴是中国独奏乐器中最具代表性的一种。人们弹奏古琴往往不仅是为了演奏音乐，还和自娱自赏、冥思、个人修养以及挚友间的情感交流密不可分。

从早期的文学作品以及考古发现中，可以得知古琴在中国已有 3000 多年的历史。它的演奏是一种高雅和身份的象征，因此它成了一种贵族和文人的精英艺术，而不是一种面向大众的表演艺术。实际上，古琴和中国文人的历史有着密不可分的渊源，因为它是中国文人所必需的素质修养“琴、棋、书、画”当中的一种，且位居其首。古琴艺术吸纳了大量优雅动听的曲调，演奏技法复杂而精妙，而且有着独特的记谱法，大量乐谱都是人们口头流传下来的。

古琴有七根弦，13 个徽，通过十种不同的拨弦方式，演奏者可以奏出四个八度。古琴的演奏有三种基本技巧：散、按、泛。“散”是空弦发音，其声刚劲浑厚，常用于曲调中的骨干音；“泛”是以左手轻触徽位，发出轻盈虚飘的乐音（泛音），多弹奏华彩性曲调；“按”是左手按弦发音，移动按指可以改变有效弦长以达到改变音高的目的。同一个音高可以在不同弦、不同徽位用散、按、泛等不同方法奏出，音色富于变化。

三种律制并用

三分损益律的记载最早见于《管子·地员篇》，它的基本法则：以一弦长为其数，将其均分为三段，舍一取二，便产生上方五度音，即“三分损一”；以均分的三段再加一段，便产生下方四度音，即“三分益一”，如此推算，可得七声十二律。希腊数学鼻祖毕达哥拉斯以类似的方式在同一方向上生律，世称“五度相生法”，也可同样获得十二律。由于“三分损益法”或“五度相生法”计算到最后一律时不能循环复生，因此，它是一种不平均的十二律，各律之间含有大、小半音之别。这种律制普遍使用在中国音乐的实践之中，除了古琴之外，绝大多数的乐器使用的都是这种律制。

另一种是纯律，由发声体的自然泛音列构成的律制。古琴徽位的设置和泛音的使用便是纯律在中国音乐中的实践。明代朱载堉于 1584 年在世界上最早发明了十二平均律的理论，朱氏称其为“新法密率”。这三种律制目前在

中国音乐中同时并存。

五声七音的基本形态特征

中国不同民族和各地区的音乐语言及其风格千差万别，但是五声调式是它们最基本的核心骨架，在宫商角徵羽的基础上，以变徵、变宫、清角的方式组合不同的音阶，建构起以宫、均、调三个层面的庞大的中国音乐的调式体系，凸显了中国音乐的五声七音的特征。

板眼节拍系统

中国音乐有着自身独特的节奏节拍体系，以板眼不同构成方式组织成一套体系，诸如一板一眼、一板三眼，以及七眼板、增板、有板无眼、无板无眼的散板等。在实际运用中，各种板式的连接和组合程序，根据音乐和内容的需要变化而定。板，即手板，在强拍上，眼，即鼓键，在弱拍上，故合称“板眼”。一般来说，“一板三眼”，相同于当前的西方乐理概念中的 4/4 拍，“一板一眼”，即为 2/4 拍等。

中国音乐中另一个非常重要的特点就是腔词关系。由于中国数千年的文词语音的积累，为音乐传统的构成造就了特殊的唱腔与文词之间的音调、节拍和结构之间的结合关系。

2. 日　本

Biwa(琵琶)

日本正仓院中存藏着两件唐代四弦琵琶，皆为曲项琵琶。事实上，传入日本的还有同类型的五线琵琶和阮咸，但都没有被日本传承下来。根据学者研究证实，真正在日本得到传承和发展的是“雅乐中所用的雅乐琵琶”及“通过佛教由盲僧为佛教法会伴奏时使用的盲僧琵琶”。之后它们还发展了很多不同体系和类型的琵琶，但“都是以四弦曲项琵琶为主体的乐器”①。

① 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004 年，第 222 页。

雅乐琵琶大概在奈良朝之后传入日本。日本史料《续日本后记》卷八中记载，“承和五年(838)遣唐使滕原贞敏在中国习得琵琶，回国后在众官员面前表演的情形”①。雅乐琵琶似如中国南音琵琶，颈窄腹扁呈梨状，四弦四柱，制作材料为紫檀或桑木等，琴身腹部与拨面上绘制有各种漂亮或有寓意的图案，诸如“青山”、“玄象”、“牧马”等。与目前中国现代琵琶不同的是，日本琵琶以拨子弹奏，拨子用黄杨木制成，既轻又薄。根据雅乐的乐调，雅乐琵琶的调弦与之相应。

另一种是盲僧琵琶。为盲僧朗诵“地神经”、“观音经”、“般若心经”等佛教经文伴奏使用而得名。它有两大流派，即平家琵琶和萨摩琵琶。前者主要为演唱《平家物语》伴奏，后者由萨摩盲僧演奏，而且还衍生出筑前琵琶、锦琵琶等流派。

Gagaku(雅乐)

日本雅乐是一种日本宫廷传统乐舞，是由器乐、舞蹈、歌曲和戏剧组合成大规模表演的综合性音乐形式。最初在奈良时代自中国唐代及朝鲜传入日本，兴盛于平安时代，不仅继承了中国唐代燕乐的传统，而且还包含了朝鲜的高丽乐、百济乐、亚洲其他古代音乐以及日本传统的本土音乐。随着历史的进程，日本雅乐逐渐本土化，融入于日本文化之中。

在结构上，日本雅乐沿用了唐大曲的程式，乐曲依序分为序、破、急三个部分。序，散板，自由节拍，旋律从容舒缓；破，上板，基本节奏是规整的 1 小节八拍，旋律从容不迫；急，则是轻快的旋律，1 小节四拍。较少出现完整三部分的雅乐表演，通常在破或急之间选择之一。

雅乐曲目有以下几个部分组成。1) 国风歌舞，即本土的音乐，诸如著名的《神乐歌》《东游》《大和歌》《久半歌》《大歌》等。《神乐歌》是其中最庄重的曲目，为历代宫中举行最高祭殿仪式时所采用。2) 外来乐舞，主要有唐乐和高丽乐。唐乐有管弦合奏和舞乐伴奏曲，而高丽乐都只有舞乐的伴奏曲。舞

---

① 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004 年，第 224 页。

乐有左舞与右舞之分，左舞包括唐乐、林邑乐、天竺乐伴奏的乐舞，右舞以高丽乐、渤海乐伴奏的乐舞。3）歌舞，是专为贵族宴请时演奏的音乐和歌曲，包括日本民歌内容的“催马乐”，也有以汉诗歌词进行歌唱的“朗咏”等。

现存著名的乐曲有《越天乐》《还城乐》《五常乐》《千秋乐》等，所用宫调包括壹越调、断金调、平调、胜绝调、下无调、双调、凫钟调、黄钟调、鸾镜调、盘涉调、神仙调、上无调，它们分别相当于中国唐代的黄钟调、大吕调、太簇调、夹钟调、姑洗调、仲吕调、蕤宾调、林钟调、夷则调、南吕调、无射调、应钟调。

Noh(能乐)

能乐，意指“有情节的艺能”，其融合了舞蹈、戏剧、音乐和诗歌等多种元素成为一种高度综合的艺术，是日本传统艺术中最具代表性形式之一。能乐的形成与中国古代戏剧因素和其他外来歌舞有着渊源关系。自从 8 世纪中国的“散乐”传到日本，它就已经存在了。当时散乐的节目丰富多彩，包括杂技、歌曲、舞蹈和滑稽表演。随着时间的推移，它适应了社会环境，吸收了其他的传统艺术形式，逐渐融合日本民俗风格的“田乐”与“猿乐”相互交流影响，如今能乐已经发展为成熟的戏剧艺术形式。

能乐对演员和乐师都有很高的素质要求。它囊括两种戏剧类型：“能”和“狂言”。“能剧”表现的是一种超现实世界，其中的主角人物是以超自然的英雄形象出现的，由他来讲述故事并完成剧情的推动。现实中的一切，则以面具遮面的形式出现，用来表现幽灵、女人、孩子和老人。“狂言”则是以滑稽的对白、类似相声剧一样的形式来表演。能的特点是面具，通常是扮演鬼魂、妇女、儿童和老人时使用。狂言，是从散乐滑稽表演中派生出来的，建立在喜剧对话的基础上，极少用面具。

能剧和狂言属于两种不同的戏剧类型形态，二者要在同一空间表演出来。舞台伸向观众中间，舞台与后台之间由一条演员出场通道连接，后台又装有许多玻璃镜。能剧中的情感通过传统的程式动作来表达。主人公通常是超自然的形象，以凡人身形讲故事，然后消隐。①

---

① “能乐”于 2001 年被联合国列入第一批“人类口头非物质文化遗产名录”。

能乐戏中的主角称为“仕手”，身着锦衣华服，头戴面具。为主角配戏者称为副主角“连”。主要配角者“胁”有时会携带副配角“胁连”上场。还会有陪衬角色有“子方”，其作用类似于中国戏曲中的“龙套”。一般能乐的戏中，只有二到三个演员表演，都是男性。扮演女性角色时，就戴上面具。另外有一个角色称为“间”，其对观众解读戏剧情节，起到过渡剧情的作用，将戏引向高潮。他们只道白而不歌舞，所以被称为“狂言”。

能乐的文学剧本是“谣曲”，其文体兼用韵文和散文，对白部分为节奏韵律考究的散文，也兼用文言和室町时代的口语。唱词大多引用日本和歌或汉诗，被视为日本古典文学中的瑰宝。对木偶净琉璃、歌舞伎等的形成和发展有着重要的影响。

能乐的表演按照严格的程序进行，每次演出都要上演五出能，分别是五种不同类型的能，即神、男、女、狂、鬼。五出能戏的演出顺序依次为“神能”、“修罗能”、“假发能”、“杂能”、“鬼能”。在五出能戏之间，还要插演四出狂言。

能乐表演舞台成为“能乐堂”，大者可容纳约六百人，小者为二百人左右。其有规定样式，由正台、伴奏席、苍松壁、伴唱席、桥廊、挑幕、镜间、后座等部分组成。主要表演场地是正台，桥廊既可以表演，又起着连接镜间和正台的通道作用。后座是辅助演出的场所。观众可以看到舞台的三面，舞台与观众席之间的“白洲”空地上铺满的卵石起着吸收噪音和减弱共鸣音的作用。

能乐包括声乐和器乐，声乐称为“谣”，由立方和地谣歌唱，器乐部分的演奏乐器包括笛子、小鼓、大鼓、太鼓。一人操一器，此四人合称“囃子方”。与仕手方的地谣一样，囃子方也起到表达心情、描写情景的作用。

Kabuki(歌舞伎)

歌舞伎，日本古典戏剧之一，起源于17世纪江户初期，由众多音乐体裁汇流而成，数百年来与其他艺术形式诸如能乐、狂言等一起流传至今。

17世纪初，歌舞伎由一位叫阿国的女子创建，其当时是岛根县出云大社巫女，为修缮神社四处募捐，在京都市区组织了女性歌舞团演出《念佛踊》。阿国女扮男装，非常与众不同，身着黑衣、腰束红巾、英姿俊美，人们将她的表演称为阿国歌舞伎。一时间阿国歌舞伎广泛流行，京都、大阪一带的“游女歌

舞伎"除了演出,还进行淫乱活动,最终被取缔。于是1629年公布了禁止女人演戏的法律。然而歌舞伎依然发展,以年轻貌美的男子扮女装,由此产生了歌舞伎中的"女形"格调的"若众歌舞伎"。由于"若众歌舞伎"的男艺人年轻貌美,深受武士的喜爱,导致演员与观众同性恋情的行为发生。因此,1652年又下令禁止"若众歌舞伎"演出活动。

之后,为避免不轨行径的发生,歌舞伎改为成年男性表演,"野郎歌舞伎"产生,其注重演技和写实,奠定了当今日本歌舞伎的基础。也因此,现代歌舞伎皆为清一色男性演员。

歌舞伎的剧目根据特征可以分为科白剧和舞蹈剧。科白剧中的"时代物"表现贵族及武士的世界,而"世话物"表现普通民众生活;舞蹈剧中有"所作事"和"所作剧"之分。根据剧目来源又可以分"义太夫狂言"和"歌舞伎剧目"两大类。

歌舞伎的舞台非常有特色,延伸到观众席的"花道"是演员的登台的必经之路,通过它使得演员和观众合为了一体。

歌舞伎分有"所作"和"下座"音乐。"所作音乐"主要由演唱者和三弦演奏者配合戏剧情节进行登台表演,而"下座音乐"是在舞台左面的黑帘内的演奏,以三弦为主,包括太鼓、鼓、大鼓、笛、铜锣、铃、木鱼、螺号、尺八等多种乐器。

经过数百年的历程,歌舞伎已经成为日本传统国粹文化的代表。日本江户时代的作家杉森信盛、别号巢林子、笔名近松门左卫门,共创作人形净琉璃剧本一百一十余部、歌舞伎剧本28部,被称为日本的莎士比亚,其作品成为日本文学史上的宝贵遗产。著名的歌舞世家有市川团十郎家、松本幸四郎家、中村歌六家、中村歌右卫门家、尾上菊五郎家、市川猿之助家、市川段四郎家、坂东三津五郎家、片冈仁左卫门家、泽村宗十郎家等,他们对歌舞伎的发扬光大起到了重要作用。

Koto(筝)

日本筝为弹拨类弦鸣乐器。随着遣唐使回国,中国十三弦筝随之东渡日本。之后,根据日本音乐风格的需求,不断本土化,演变出不同类型的乐器:

和琴、乐筝、俗筝、须磨琴、八云琴、摇琴、洒琴、初濑琴、大正琴等。

大约奈良时代中国筝传入日本。起初主要用于合奏，之后逐渐出现了独奏和伴奏的筝曲。日本筝乐先后形成了筑紫流、生田流、山田流等派别。“在江户时代、明治时代，京都与大阪一带以生田流为主，东京则以山田流为天下，二流对立。大正以后，因生田流传入东京，加上西洋音乐的介入，使得二流逐渐融合，而成为现代新式的筝乐。”①

日本筝皆以桐木为琴身音箱，体型呈长方形状，共有 13 根弦，每弦一柱，现在日本筝为尼龙材质的琴弦。弦名由外向内分别称为一至十、斗、为、巾。乐筝常用的调弦法有：平调、黄钟调、盘涉调、壹越调、双调、大食调六种。俗筝的调弦有平调、云井调子、六斗上云井调子、古今调子、六上调子、中空调子、署调子、秋风调子等 14 种之多。② 目前广泛使用的十七弦筝为 1921 年宫城道雄创制，他创作的筝与尺八的二重奏曲《春之海》为现代名曲。20 世纪 60 年代后，三木稔等作曲家为俗筝创作了大量作品。早期日本筝的演奏都是盲人。现代日本筝的演奏者大多为受过专业训练的职业音乐家，分有不同流派，如“生田派”、“山田派”。而且，还有不少筝演奏家出国学习西方音乐，以求“日西结合”、“洋为日用”、“推陈出新”。所以，在当今舞台上，我们常常可以同时听到传统和现代“西方化”的“日本筝”并存演奏。

Shakuhachi(尺八)

尺八，属于边棱振动类气鸣乐器，因一尺八寸长度而得名。其以竹子制成，吹口为外切口斜切面呈 V 形，管身按孔前四后一，共五孔。奈良时代随唐乐由中国传入日本。如今日本正仓院还保存有唐制尺八多种。最早传入日本的尺八仅用于宫廷雅乐，故称“雅乐尺八”。据说，奈良的法隆寺中还珍藏着日本圣德太子使用过的中国尺八。

通常所称的日本尺八一般指普化尺八。普化尺八与中国唐代尺八之间有着历史渊源关系。大约南宋诏熙二年至元朝至顺元年间，即日本廉仓时

① 参见《日本筝的传说》baidu. com/guzheng/blog/item/c2c4d7ca6e2009 年 1 月 19 日。

② 参见赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004 年，第 194 页。

代，普化宗的禅宗和尚觉心（1249 年）来中国杭州护国仁王禅寺学禅。据说，于南宋宝祐年间（1253 年）通过日本源心和尚介绍，觉心向同门居士张参（据传是唐宣宗时期的一位高僧“普化”的弟子张伯的再传第 16 代弟子[①]）学习吹奏尺八。第二年，觉心和尚将尺八及其曲目《虚铃》和《虚空》带回日本传承，从而有了普化尺八。日本现代尺八就是从普化尺八演变而来的。

之外，根据形状和使用的场合及风格，尺八还有不同种类，诸如一节切尺八、三曲尺八、民谣尺八、现代尺八等。普化尺八以独奏和演奏宗教音乐为主，三曲尺八多为与三味线、筝合奏，强调其艺术性。

Shamisen（三味线）

三味线是中国三弦在日本的传承。大约在中国明朝经由琉球（即冲绳）岛传入日本，形成了早期冲绳三味线，之后传入日本本土。

三味线的基本构造为三个部分：琴身、琴杆和系弦部分称“天神”。琴身共鸣箱呈四方形，双面由振动膜覆盖。冲绳三味线因为保留了中国三弦的振动膜为蛇皮制成，因此也称蛇皮线。然而，由于日本文化对于蛇的禁忌，传入本土之后，三味线改用了猫皮。传统以整张猫皮制作成振动膜，因此在共鸣箱振动膜上可以看到左右对称的黑点，即是猫腹部对称乳头的痕迹。即使也有用狗皮制作的，也会再加上两个对称黑点，这已成为传统既定的装饰。琴杆的材料有高级的红木、紫檀或花梨木，为携带方便，琴杆分上中下杆三节结合而成。三味线有三根琴弦，质地为丝弦，以象牙或塑料的拨子演奏，大小形状依据音乐和流派的需要而不同。

三味线调弦一般为三类：本调子（四度—五度 C－F－C）、二上（五度—四度 C－G－C）、三下（四度—四度 C－F－$^{\flat}$B）。

不同音乐和流派使用不同的三味线乐器，一般按照形状分为三类：粗杆、中杆和细杆。诸如，长歌三味线使用细杆，配以象牙拨子，主要演奏歌舞伎音乐。使用细杆的还有柳川三味线，因为其用于京都一带的柳川流地歌，故而也称京三味线。义太夫三味线、津轻三味线使用粗杆，前者配以大厚拨

① 参见应有勤：《中外乐器文化大观》，上海教育出版社，2008 年，第 173 页。

子，演奏净琉璃音乐，后者演奏津轻地区的民谣。常盘津、清元节、地歌三味线都用中杆。其他流派还有长呗、小呗、民谣三味线等。

三味线音乐运用的场合众多。它既可以语物，以叙事讲诵为主；也可以歌物，以抒情歌唱为主。依据运用场合与音乐风格的差异，也可以分为剧场音乐和非剧场音乐。歌舞伎、木偶净琉璃、长呗属于剧场音乐类，而一些地歌、瑞歌、歌泽、小呗等则属于非剧场音乐类。[①]

日本乐器种类繁多，除以上最有代表性的乐器之外，还包括管乐器有笙、筚篥、龙笛、高丽笛、神乐笛、龙笛、能管、竹笛、尺八等；弦乐器有琵琶（包括乐琵琶、盲僧琵琶、平家琵琶、萨摩琵琶、筑前琵琶、五弦琵琶）、筝、和琴（倭琴）、三味线、胡弓等；打击乐器有太鼓（钓太鼓）、大太鼓、钲鼓、大钲鼓、羯鼓、三之鼓、壹鼓（细腰鼓）、笏拍子等。

3. 朝 鲜 半 岛

Aak(宫廷雅乐)

在古代朝鲜，雅乐的含义有狭义和广义之分。狭义的雅乐是指 12 世纪初期来自中国宋徽宗时期的大晟雅乐。广义的雅乐是宫廷乐的总称，包括雅乐、唐乐和乡乐三个部分。其中的雅乐，就是指从中国宋朝输入的大晟雅乐；唐乐，不单单指唐朝的音乐，它是指从中国唐代起传入朝鲜半岛的中国俗乐，其中宋朝的词乐占有很大的分量；乡乐，主要是指从古朝鲜的三国时代传下来的朝鲜固有的民间音乐，同时还包括在唐朝以前传入朝鲜半岛的中国音乐。

古代雅乐的范围，包括祭祀雅乐和朝会雅乐。祭祀雅乐与仪式紧密结合在一起，根据场合的不同，又分为宗庙、文庙、社稷、圆丘等音乐；朝会雅乐主要是在宫廷宴飨宾客时演奏的音乐。古代结束后，宫廷的舞台消失，朝会雅乐也随之灭亡；祭祀雅乐中大部分仪式也都取消，只留下了祭祀历代君王的

---

① 参见王耀华、王州：《世界民族音乐》，人民教育出版社，2004 年，第 66 页。

宗庙雅乐和祭祀孔子的文庙雅乐。

文庙雅乐，是指祭祀孔子时伴随着祭祀的仪式所演奏的音乐，现在韩国的首尔，一年春秋两度在成均馆举行。演奏形式为堂上登歌、堂下乐悬、文武八佾，使用的乐器全部为编钟、编磬、特钟、特磬、篪、笛、龠、箫、埙、缶、柷、敔、路鼓、路鼗、节鼓、晋鼓等雅乐器，乐谱仍然使用中国的律吕字谱，音阶为中国古代的雅乐七声音阶，演奏的六首旋律源自从中国传来的“元朝林宇大成乐谱”，都采用宫调系统和起调毕曲的原则，分别为迎神的黄钟宫、仲吕宫、夷则宫、南吕宫和送神的夹钟宫、林钟宫，乐章为凝安之乐、同安之乐、明安之乐、丰安之乐、成安之乐、娱安之乐，音乐形式为一字一音，四字一句，八句一章，节奏规整，速度缓慢，音乐风格庄严、肃穆、中正、平和。

2001 年联合国公布的第一批“人类口头非物质遗产代表作”名录中，就包括了韩国的“宫廷宗庙祭祀礼乐”。“名录”阐述道：这种独一无二的礼教祭祀活动，于中国也已不复存在，却出自中国经典古训中的敬祖孝宗思想，在祖先灵魂安息的处所，为之祈求永恒平安。现在的祭祀形式仍沿用 15 世纪的典籍所记载的程序：主祭身穿礼服，头戴王冠以代表国王，其余等众则着冠冕，捧着盛有食物和奠酒的祭器上供。音乐和舞蹈按儒家经典所示，演示出“阴”、“阳”力量的交替对应阵势。象征国王文治功业和“阳”力的舞蹈“文舞”，用祥和的“保太平”音乐伴奏，总是第一舞步向左；而象征“阴”力的“武舞”，用小调音乐“定大业”伴奏，第一舞步总是向右迈出。

这种富有特色的宗庙祭祀，是以传统的中国儒家文化为基础，通过祭祀祖先和孝行，希望祖先的灵魂得到永久的安息。

现代化使民众对宗庙祭祀仪式和传统音乐失去兴趣，这是此项遗产面临的最大威胁。针对遗产的现状，联合国世界遗产委员会拟定了一个具体的保护计划。韩国政府也已经把这种皇家宗庙祭祖仪式及神殿音乐列入国家的文化财产保护名录，并于 1892 年通过立法，加强了对文化遗产本身和传统艺术家的保护。开展对祭祀仪式表演艺术家的培训，复兴传统仪式委员会进行的史料普查工作，得到国家的支持。韩国国家传统戏剧中心和国家音乐学院也通过合作，开展了对与祭祖活动相关的传统服饰、用品、曲谱和乐器的研究。

Ajaeng(牙筝)

牙筝,朝鲜拉奏类弦鸣乐器,形制与筝近似。牙筝即唐代拉弦乐器轧筝的谐音。早在《旧唐书·音乐志》载:“轧筝,以竹片润其端而轧之。”《高丽史·乐志》中有关“唐乐”的记载中提到,唐高丽乐中使用的乐器包括方响(十六枚)、洞箫(八孔)、笛(八孔)、筚篥(九孔)、琵琶(四弦)、牙筝(七弦)、大筝(十五弦)、杖鼓、教坊鼓、拍(六板)。据此史料所知,牙筝历史悠久,传承了中国唐代宫廷音乐传统。

演奏牙筝者多为女性,坐奏,左手按琴弦,右手持涂有松脂的檀木细圆棍在琴弦上擦弦演奏,也有用系有马尾的琴弓演奏。演奏技巧有推、按、颤、揉等,并以揉弦最具特色,以“力按”方式,可使原有音高在一个大二度或小三度幅度之间上下颤动。牙筝规格不一,常见的有大、中、小三种。小牙筝为八弦,定弦为四声或三声音阶(c^1、d^1、g^1、a^1、c^2、d^2、g^2、c^3或g、c^1、d^1、g^1、c^2、d^2、g^2、c^3);中牙筝为十弦,定弦为五声音阶(c、d、g、a、c^1、d^1、e^1、g^1、a^1、c^2);大牙筝为十弦,定弦为五声音阶(D、G、A、c、d、e、g、a、c^1、d^1)。

牙筝早期主要用于“唐部乐”,15世纪中叶的李氏王朝文宗时,开始同时用于“乡部乐”中。目前,牙筝不仅是韩国宫廷雅乐中的重要乐器,而且也用于朝鲜民间传统音乐散曲之中。

Kaegum(奚琴)

奚琴为拉弦乐器,形似中国胡琴。唐宋时期的奚琴传入朝鲜。我们在朝鲜成宗王朝时期朝鲜成伣编《乐学轨范》记载中看到,中国传入的拉弦乐器“牙筝”(即轧筝),“……以黜檀花木(刮青皮)或乌竹海竹弓马尾弦,用松脂轧之。按用左手,轧用右手,只奏乡乐”。奚琴不仅一直在宫廷雅乐中作为重要的乐器,而且也在民间散曲中使用。

其他乐器包括弦乐器乡琵琶、筝、扬琴;管乐器大笒、中笒、唐笛、篪、箫、筚篥、短箫、笙;以及打击乐器编钟、编磬、方响、大金、小金、杖鼓、龙鼓、节鼓、钹、小锣、拍等。

Kayagum(伽倻琴)

伽倻琴为朝鲜半岛最有代表性的弹拨弦鸣乐器。伽倻琴距今已经有

1500多年历史。据《三国史记》记载:“伽倻国嘉实王制十二弦琴。以像十二月之律。乃命于勒制其曲。伽倻琴亦法中国乐部筝而为之。……伽倻琴,虽与筝制度小异,而大概似之。”①因此,我们知道伽倻琴是在汉代筝的基础上改造而成,与中国有着紧密的渊源关系。

伽倻琴形状似如中国筝,一弦一柱,为呈人字形的雁柱,可移动调节音高,琴弦数为12弦,以粗细不等的丝质制成。现代伽倻琴已经发展为21弦或25弦,去除了尾端的染尾,采用尼龙弦或金属钢丝缠尼龙弦,根据作品需要,音阶定为七声或五声。

我们在《多元音乐文化手册》中获知,演奏朝鲜传统音乐,分雅乐伽耶琴和散调伽耶琴。前者琴体较大,弦距较宽,整块木头挖空,琴底没有底板,专用来演奏宫廷音乐。后者琴体较小,弦距较窄,琴底装有底板,以此来增强音量,用来演奏散调和民谣。②

《散调》为伽倻琴器乐独奏形式,以说唱音调为基础的,长鼓伴奏。《伽倻琴散调》产生于朝鲜南部地区,其音乐结构以缓慢逐渐加快的原则为特征,其乐章构成包括晋阳调(慢速)、中莫里(中速)、中中莫里(中速稍快)、扎紧莫里(稍快)、挥莫里(快速)。《伽倻琴散调》有很多流派,但主要有金昌祚流派和沈相健流派。金昌祚的弟子又分成金竹坡流派、安基玉流派、崔玉三流派等等。

Komungo(玄琴)

玄琴是另一件朝鲜半岛具有代表性的弹拨弦鸣乐器,与中国有着悠久的历史渊源,外形既似古琴,也像卧箜篌或古筝。

朝鲜《三国史记·乐志》中记载,中国晋朝人送给高句丽人一张七弦琴,虽然知道此为乐器,但不知道其音乐和如何演奏。后来,以悬赏的方式来聘请能够“识其音而鼓之者”。然而,没有人前来应聘。无奈下,“第二相王山岳,存其木样,颇改易法制而造之,兼制一百余曲以奏之,于是玄鹤(黑鹤)来舞,遂名玄鹤琴,后但云玄琴”。

---

① 参见“伽倻琴”,baike. baidu. com/view/1494933. htm 23K 2008-3-30。

② 选辑于王珉、周郁蓓:《多元音乐文化词语手册》相关词条,上海音乐学院出版社,2009年。

玄琴的琴框和底板均用栗木制作，面板为桐木。似如七弦琴，琴首一端开有穿弦的弦孔和架弦的岳山，底板上开有长方形音孔。与七弦琴无弦柱不同，玄琴弦数为六根丝弦，并有 16 个固定不动的品柱。左手按弦，右手夹持一个名为匙的竹制拨片弹拨琴弦演奏。

玄琴声音浑厚低沉、苍劲阳刚，非常富有魅力，音色接近七弦琴，演奏者多为男性。其既作为演奏“散调”的独奏乐器，也参与宫廷雅乐和其他乐队表演。

Pansori（板嗦哩）

朝鲜族的一种民间说唱表演艺术。朝鲜语“板嗦哩”（Pansori）意指“人们聚集在游艺场演唱”。这一民间说唱体裁发源于韩国全罗北道的南原，兴起于 18 世纪中叶的朝鲜王朝后期，19 世纪末进入鼎盛期。关于其起源有两种说法：一种认为板索哩由 18 世纪的游浪艺人根据地方戏曲表演和说唱音乐创造而成，另一种则认为板嗦哩与萨满教仪式中的歌曲演唱艺术有关。板嗦哩融文学、歌唱、表演为一体，内容多为表现情节曲折的历史人物、爱情故事或是讽刺剧。由歌者和鼓者两人合作演出。以女性表演为主，其手执一把扇子为道具象征各种物品。演唱叙述中歌者手中扇子呈折叠状在手中舞动，当扇子打开时，表明新段子的开始。

板嗦哩以民族唱法表演，音色多变而丰富，发音粗犷洪亮，并且带有撕裂般的尖锐音色，尤其是高音区，无论是说台词还是表演唱，铿锵有力的喊叫产生一种独特的声调。伴奏者为一男性坐在舞台边上敲一双面鼓（Puk），根据歌者说唱速度和情绪变化的轻重缓和，需要随时改变鼓点节奏和鼓点音色，此外，他还得配合歌者的演唱时而大喊一声，以此激发歌者的演唱情绪，同时给观众营造热烈的观赏气氛。

板嗦哩传统曲目取自戏剧故事，共有 12 部传统长篇说唱曲目，现仅存五部，分别为《春香传》、《沈清传》、《兔子传》、《赤壁传》、《兴甫传》。由于各曲目整首说唱故事很长，演出时一般只说唱其中的一折。[①]

---

① 选辑于王珉、周郁蓓《多元音乐文化词语手册》相关词条，上海音乐学院出版社，2009 年。

4. 蒙　古

Hoomii(呼麦)

呼麦是流行在蒙古地区的一种独特的歌唱方式,其以“喉音”通过以口腔为“共鸣箱”,调节腭、唇及舌各部位的关系发声产生一系列的泛音来构成复合音,从而形成了一人在演唱持续“喉声”低音的同时,还能够歌唱出另一个透明清亮、带有金属声的高音声部(即泛音声部)的旋律,其效果非常奇特美妙,有“天籁之音”的美誉。

蒙古人对呼麦起源,有这样的传说:“古代先民在深山中活动,见河汉分流,瀑布飞泻,山鸣谷应,动人心魄,声闻数十里,便加以模仿,遂产生了呼麦。”[①]

呼麦目前主要流传于蒙古、南西伯利亚的图瓦、中国内蒙古以及阿尔泰和卡开斯等地区。由于呼麦演唱的特殊方式,其没有歌词,多用于催眠、婚嫁、狩猎或描绘自然风光。

Morin Khuur(马头琴)

马头琴是蒙古地区的拉奏类弦鸣乐器,以琴杆上端雕有马头而得名,成为了蒙古民族的粗犷激昂感情,以及所依托的草原生活的最好的艺术表达手段之一。对于马头琴的起源说法不一,诸如蒙古西部有人把马头琴叫“勺形胡琴”。据说是因为岩画和一些历史资料显示,古代蒙古人把酸奶勺子加工之后蒙上牛皮并加上弦以作乐器,故称为“勺形胡琴”。还有学者认为新疆蒙古牧民使用的叶可克勒是马头琴的始祖。[②]

马头琴的共鸣箱呈正梯形,也少量有六边形或八边形的。琴箱框板多使用硬杂木制成,正背两面蒙以皮膜,也有以薄木板制成的,上面绘有各种民族特色的图案。马头琴为两弦,用马尾弓演奏。马头琴的演奏比较特别,以坐

---

① 参见“呼麦”baike. baidu. com/view/10914. htm 36K 2008 - 11 - 2。

② 详见项阳:《中国弓弦乐器史》,国际文化出版公司,1999 年,第 227 页。

姿演奏，为固定乐器易于操作，琴箱被夹于演奏者两腿之间。不同于中国胡琴乐器弓毛置于二弦之间，马头琴运弓方式与西方大提琴相似，琴弓在两弦外面擦奏。另一特点是，在低把位上，以食指和中指的指甲触弦，而在高把位上，各指以指尖按弦。

马头琴不仅音色柔和，而且更是浑厚而深沉。马头琴有各种特殊的功法，诸如跳弓、连跳弓、顿弓、打弓、击弓、碎弓和抖弓等，并以左手小指的弹音、挑音、颤音、打音、滑音、拨弦和泛音等技巧，以及上述指甲触弦发音的方式，丰富地表现草原牧民的生活和风格。

2003年联合国公布第二批“人类口头和非物质遗产代表作”名录，蒙古马头琴就在其中。“名录”中写道：马头琴的演奏一般都是独奏，但也能给舞蹈、长调、神话故事、庆典或与马有关的日常活动伴奏。马头琴音乐中至今仍旧保留着一些古老的驯兽曲调，古人认为其音乐具有神力。由于主调和泛音同时出现，马头琴音乐一直很难用正式的记谱法记谱。马头琴传统音乐和演奏技法由师傅向徒弟口传心授，世代相传。

蒙古人民热爱马头琴，对马头琴有特殊的感情。马头琴的琴声优美动听，有人形容“对于草原的描述，一首马头琴的旋律，远比画家的色彩和诗人的语言更加传神”。一首欢乐悠扬的马头琴曲奏响时，常常引得人们歌声阵阵，笑声朗朗，那辽阔似锦的大草原，那彩云般的牛马羊群，即刻浮现在人们眼前，而一首忧伤的曲调，又可以使人潸然泪下，泣不成声。元初意大利旅行家马可·波罗(1254—1324)曾于1275年5月到达中国上都(今中国内蒙古多伦县西北)，至元十七年他回国时，把马头琴带到欧洲，对西洋拉弦乐器的发展起了很大促进作用。[①]

Urtyuduu(长调)

长调是蒙古和中国内蒙古传统音乐。蒙古歌曲分为两个主要品种，其一是乌日汀道或称“长调”，其二是“短调”(Boginoduu)。作为与盛大庆典、节日

---

① 转引自联合国教科文组织2003年公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

仪式有关的表达方式，长调在蒙古社会享有独特的受人推崇的地位。婚礼、乔迁新居、婴儿降生、马驹标记以及其他蒙古游牧民族的社交活动和宗教节庆仪式上，都能听到长调的演唱。举行摔跤、射箭和马术比赛的狂欢运动会“那达慕”大会上，更不可少了长调。

长调是抒情歌曲，由32种采用大量装饰音的旋律构成，它赞美美丽的草原、山川、河流，歌颂父母的爱情、亲密的友谊，表达人们对命运的思索。它的特点是：大量使用装饰音和假声，悠长持续的流动性旋律包含着丰富的节奏变化，极为宽广的音域和即兴创作形式。上行旋律节奏缓慢稳定，下行旋律常常插入活泼的三音重复句式，这来自对草原生活步调的模仿。长调的演唱和创作与牧民的田园式生活方式紧密相连，这是蒙古族至今仍然广泛延续的生活方式。

长调的历史可以追溯到2000年前，13世纪以来的文学作品中已有记载。直至今日，长调仍保留着丰富的不同地域的风格。蒙古国和中国北部的内蒙古自治区牧民的社会和文化生活中，长调都在表演和当代音乐创作中扮演着主要角色。①

① 转引自联合国教科文组织2001年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

二、东南亚

1. 越　　南

Court Music NhaNhac(宫廷雅乐)

宫廷雅乐，直译为"优雅的音乐"，指的是15—20世纪中在越南王宫的各种风格的音乐和舞蹈。它在各种庆典仪式的开始和结束时演出，如周年庆典、宗教节日、加冕、丧葬或接见仪式等。越南众多的本土音乐种类中，只有宫廷雅乐堪称是具有全国影响、与东亚各国传统有着紧密联系的音乐。

宫廷雅乐诞生于黎朝(1427—1788)，在阮朝(1802—1945)形成体系和程式。Nguyen王朝的国王支持雅乐，准许雅乐正式作为宫廷音乐，给予了它特殊的地位，确定它为一个王朝的权力和长寿的象征，定为王家音乐。作为王权和永恒的象征，宫廷雅乐在每年多达100个庆典活动中，被作为宫廷仪式的必要部分。它的作用不限于宫廷仪式的伴奏，还可以敬奉神灵和国王，同时它也传输着越南人的哲学思想和对宇宙的认识。

宫廷雅乐的演奏需要人数众多的乐师，有时需要伴舞和伴唱，歌舞演员服饰雍容华贵，衣料质地精良。大型乐队由乐鼓领头指挥，占据中心位置，其他包括多种打击乐器(排钟、锣、铃铛和木铃)和管弦乐器(笛子、芦笛、小号、

筝和琵琶)。乐师必须非常专注,以跟随仪式的各个步骤。

雅乐的音乐系统,以宫廷管弦乐队为主体,以多种乐器为其特色。雅乐音乐家被要求保持深邃的精神状态,以集中地遵循全部舞台的那些长仪式的演奏。雅乐还富有精神的内容,如向神和国王缴纳贡款、传送哲学思想(如越南天体演化理论等)。在广泛意义上,雅乐不仅围绕宫廷而且也深入到越南人民的实际生活当中,成为当代越南音乐的源头。

雅乐的魅力在于,其演出的特有乐器、特有音律,加之特有的演出方式,奏出一种特有的肃穆、庄重、优雅的神韵,使在场的观众产生一种敬畏上天、怀念祖先、祈福未来的神秘感受。

20 世纪,震动越南的混乱的事件——特别是君主政体和数十年的战争严重威胁了雅乐的生存。它首先被剥夺了宫廷形式,这种音乐的传统已经失去它的原先的社会功能的重要意义。现在剩下的为数很少的前宫廷音乐家试图保持雅乐的传统,他们想在有生之年把技能传送给年青一代。[①]

Dan bau(独弦琴)

独弦琴的一根琴弦安置在一个窄长形底座或共鸣箱上,一端固定于底座,另一端连接于一根具有弹性的金属条上。演奏者通过右手小指触弦,并以拇指、中指和食指握住的拨子弹拨弦发音。同时,演奏者以左手摇摆固定琴弦的金属长条来伸缩琴弦长度而改变音高。详见第一部分“世界音乐人文叙事”中的有关内容。

Dan Tranh(越南筝)

也称弹筝,源自中国,大小及形制似中国潮州筝。琴体长 110 厘米,木制,传统形制为 16 弦,现代弹筝为 17 弦或 22 弦,音域可达三个八度。与中国古筝不同,其有双排弦柱。主要用于自行弹唱或独奏。

Trung(越南竹排琴)

竹排琴在东南亚一带有着悠久的历史。越南竹排琴由两个竹排构成,以

---

① 摘引自 2003 年联合国颁布的第二批“人类口述和非物质遗产代表作名录”中相关介绍。

竹竿构成框架，将长短不一的竹管以绳索维系悬挂在竹竿框架上，使得竹管之间不会产生碰擦而影响发声。一般短竹排音调较高，悬挂在较高的位置，长竹排音调则较低，安置在低处。演奏者手持两根竹槌敲击演奏。

Vietnamese Gong Culture(越南中部高地的铜锣文化)

越南中部高地的铜锣文化空间覆盖了多个省份和近 17 个属于太平洋—亚洲和太平洋中南部诸岛族群的少数民族。这些人靠传统农业生活并且发展了自己的工艺传统、装饰风格和房屋类型。他们最为普遍的信仰来源于对祖先的祭拜、萨满教和万物有灵信仰。这些信仰组成了一个神秘的世界，同日常生活和季节周期紧密相关。(他们相信)每一面铜锣里都隐藏着一个与古代铜锣一样强大的男神或女神。每个家庭必须至少拥有一面铜锣以表明他们的财富、权力和声望，并得到它的保护。在很多的仪式中还使用一套铜管乐器，而铜锣毫无例外地出现在所有社会生活仪式上并且是主要的仪式器具。

有人称铜锣文化空间起源于古代东南亚的东宋(Dong Son)文明，在东南亚也被称为铜鼓文化。越南的铜锣文化以其演奏方式为特征。每个演奏者携带一个直径在 25—80 厘米不等的鼓。男女村民们依据村别以 3 到 12 面鼓分组。不同的排列和节奏配合不同的仪式，例如，祭献小牛牺牲的仪式，为稻米祈福的仪式，悼念仪式和收获庆典。这一地区的铜锣并非在当地制造。他们从邻国传入，并调试成自己所期望使用的音调。①

2. 泰　　国

Angklung(安格隆)

安格隆是一种有固定音高的、以一组竹制结构制成的摇奏体鸣乐器。这种传统乐器主要流行于印度尼西亚，同时在越南、泰国、马来西亚、菲律宾等地也有同样的乐器。

---

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批人类口头和非物质遗产代表作项目名录。

安格隆的结构通常是两根长短粗细不等且音高相距八度的竹管，中间穿孔，可活动地安置在竹制框架上，以至竹筒被摇晃后可以来回相互与框架槽壁撞击发出声音。由于是竹制体鸣乐器，音色悦耳动听。起初，安格隆只是节奏乐器，当今的安格隆是按照十二平均律定音并组合成套，根据音域需要，数量不等。长、粗的竹管音低，短、细的竹管音高。

安格隆有两种演奏方式：

1）摇晃式安格隆：一人手持两架安格隆，相互之间为三度音程，十余或数十人组成一个乐队，各自依照手中乐器的音高，按旋律进行演奏；

2）悬挂式安格隆：将十余或更多的安格隆悬挂在一个架子上，一人或多人摇动安格隆进行演奏。

印度尼西亚的安格隆演奏非常普及和流行。作为戏剧和舞蹈的伴奏形式，有的地方安格隆乐队规模很大，多至200至300人同台演出，效果极其壮观。

Khaen(泰国排笙)

泰国排笙也是竹制、多管带有簧片的吹奏乐器，主要流行于泰国东北部地区的民间说唱艺术之中。泰国东北部主要是山区，由于东北部的经济远不如南边发达，所以生活方式、习俗仍然保留着比较传统的面貌，这些也反映在音乐中。泰国排笙乐器（Khaen）与我国西南少数民族的“芦笙”相似。泰国排笙以长细的竹管制成的，中间有匏，每根竹管上按有簧片。泰国排笙音乐主要用两种调，一是以G音为主音的调，类似于大调；另一是以A音为主音的调，相当于小调。泰国排笙可以独奏，但更多用于伴唱。泰国东北部流行一种民间说唱“茂朗”（Morlang 或 Molam），其形式是男女对唱，同时伴有叙事性的表演。在演唱过程中，男女担任不同角色来讲述故事。内容多为男女情爱逸事、乡村寻常闲话，人们非常喜爱，通常这种表演会通宵达旦。泰国排笙就是茂朗说唱的伴奏乐器。现代茂朗歌舞团不仅在国内受欢迎，而且还经常出国赴东亚一带演出。为了增添表演的娱乐性，现代茂朗说唱突破了原来只是男女对唱与笙伴奏的形式，加用了现代化的架子鼓、电子琴和男女舞蹈队的同台表演，逐渐变化为民间流行说唱艺术。

Morlang(泰国说唱音乐)

流行于泰国东北部地区的一种说唱音乐，男女对唱，同时伴有叙事性的表演。在演唱过程中，男女担任不同角色来讲述故事。因为演唱的内容多为男女情爱逸事、乡村寻常闲话，深受人们喜爱，通常这种表演会通宵达旦。其主要伴奏乐器为排笙(Khaen)，不同长短的竹管置于匏中，每根竹管上按有簧片。排笙音乐主要有G音和A音两种调。排笙可以独奏，但更多用于伴唱。参见第一部分“世界音乐人文叙事”中相关论述。

Thai Court Music(泰国宫廷音乐)

泰国宫廷音乐是综合了中国、柬埔寨、印度尼西亚和印度的音乐因素形成的。历史上，泰国宫廷音乐主要用来伴奏取材于印度史诗《罗摩衍那》(Ramayana)的戏剧和舞蹈。20世纪初，其逐渐成为了独立的器乐形式。泰国宫廷音乐的“毕帕”乐队(Piphat ensemble)以四个部分乐器构成。第一类是装饰性旋律乐器，诸如高音木排琴、低音竹排琴；第二类为抒情性旋律乐器，包括拉弦乐器、击弦、弹弦乐器，以及吹管乐器；第三类是骨干性旋律乐器，即金属大小围锣、高低音铁排琴；第四类就是节奏性乐器，包括各类打击乐器。这些乐器不仅体现了不同的音色、音高，而且它们还表现了不同的音乐织体层面。泰国大型古典乐队的演奏非常复杂，每一件乐器有自己的声部，它们的旋律线条和节奏都不一样，形成一个相互交织在一起的整体。因此，这样的音乐结构方式有一个术语叫做“Interlock”。Inter是在中间的意思，Lock是锁定，所以两者合在一起成为了“联锁”、“交织”的结构。参见第一部分“世界音乐人文叙事”中相关论述。

Wot(转箫)

泰国还有一种竹制乐器，叫做转箫(Wot)，也是流行于泰国东北部地区的一种小型旋转式演奏的箫。该乐器由十余根长短不一(约30cm至10cm之间)的细竹管黏附在一个较粗的竹管上，这些细竹管吹口向上，构成一个斜状结构的手握式转箫，演奏者通过下巴支撑在十余个吹口中央的圆滑突出物，转动乐器来选择不同竹管的音高演奏。转箫携带方便，表演者可边奏边舞，以女性表演者居多，经常用于民间歌唱与舞蹈音乐之中。

3. 印度尼西亚

Gamelan(佳美兰音乐)

佳美兰(Gamelan),即"打击乐队"的意思。佳美兰音乐是印度尼西亚最有代表性的民族音乐形式,爪哇、巴厘是佳美兰音乐的中心。其他苏拉威西、苏门答腊、马来西亚等地也都有佳美兰。根据现存石雕等史料显示,最早大约在8世纪,佳美兰音乐活动就已经存在了。

一般来说,一个佳美兰乐队由约20种乐器,根据音乐和所用音阶的需要,每种乐器可以形成自己的系列成员,因此一个大型完备的佳美兰乐队所使用的乐器多达六七十件。现将依次列举。

体鸣类乐器

吊锣系列:低音吊锣(Gong)、中音吊锣(Siyem)、高音吊锣(Kempul);

罐锣系列:罐锣被安置在绳索木框上,数量多少和音高根据应用的音阶可以选择调配,它们分有低音罐锣(Kenong)、高音罐锣(Ketuk、Kempyang);

排锣系列:排锣(Bonang),双排锣置于木框架上,也分高中低音三类;

铜排琴系列:铜排琴(Saron)有三种形制,高音类(Panerus 或 Peking)、中音类(Barung 或 Ritjik)、低音类(Demung);

还有,低音共鸣管铜排琴(Slentem 或 Panembung)、共鸣管排琴(Gender)。

打击乐器中唯一不属于金属铜锣类的是木琴(Gambang)。

弦鸣类乐器

拉弦乐器热巴布(Rebub)、齐特类弹拨乐器西塔尔(Siter)、切连朋(Celempung)、卡恰毕(Kacapi)。

气鸣乐器

五孔竹制竖笛苏灵(Suling)。

膜鸣乐器

双面鼓大手鼓(Kendhang Gendhing)、中手鼓(Ciblon)、小手鼓

(Ketipung),以及双面双槌长鼓(Bedhug)。

虽然主要都是打击乐器,但佳美兰的演奏是很复杂的。例如共鸣管排琴(Gender),每一块音板的下面都有一个竹筒作为共鸣管。演奏者双手以大拇指、食指和中指各持一个槌子,因为每敲一个音,无名指和小指都要用来制止音板所发出的持续音。这类乐器在慢速度音乐的演奏时没有问题,敲完一个音可以立即用小指按住音板,不让它继续有声音。但是,一旦旋律急促、音符密集敲得快时,要完成边敲边止音的演奏,就需要很娴熟的演奏技能。

在音高组织构成上,佳美兰很有特色。主要分五声性的斯连德罗音阶(Slendro)和七声性的派劳格(Pelog)音阶两类。这两类音阶的律制独特,既不是西方十二平均律,也不是中国的三分损益(或五度相生)律。它们的音与音之间的关系在100音分至300音分之间不等,因此听觉感知像是平均律。两种音阶各自都有规定的调式中心音和骨干音之外,还规定了特定的音域、旋律型和终止式,它们被称做为帕台特(Patet)。

斯连德罗音阶的三种帕台特:涅姆(Nem)、桑加(Sanga)、曼尤拉(Manyura)。

佩罗格音阶的三种帕台特:里玛(Lima)、涅姆(Nem)、巴兰(Baran)。

虽然演奏者们都不看谱,但靠着本能的音乐直觉和长年的训练合作,他们将各自简单的音符汇编成非常复杂的旋律音响结构,其中切分、同步、和声、复调错综交汇。整体的佳美兰音乐结构在各地是大致上相同的,但不同岛屿地域的民俗风尚形成了不同的音乐风格。佳美兰音乐原则上是器乐合奏音乐,但是它有各种形式和方法的表演。当佳美兰音乐在宫廷表演时,时常会是歌唱、舞蹈合为一体,成为一种大规模的歌舞乐形式。不少佳美兰歌舞乐表演的巨大场面,那种气派、豪华、壮丽的装饰在别处是见不到的。表演者的服饰、乐器的装帧大多用的是金色,再另加一些红白色。这与印度尼西亚的国旗的色彩是一致的。印度尼西亚国旗为红白两色,它的国徽是金色的雄鹰。红是正义勇敢的象征,白是纯洁自由的标志,金色是富裕、昌盛和主权的代表。

以上这些乐器都不作为独奏使用,因为佳美兰音乐就是一种器乐合奏形式。佳美兰音乐表演最多见的是为印度史诗《罗摩衍那》的歌舞表演伴奏。

《罗摩衍那》的故事一直是印度尼西亚艺术中的不可缺少的内容。《罗摩衍那》在泰国、柬埔寨、印度尼西亚以及南北印度都有不同的版本。《罗摩衍那》史诗讲述的是神猴哈努曼帮助罗摩王子，相救王妃与大罗刹王拼杀的事。

Kecak(克恰克演唱)

佳美兰音乐不一定是固定器乐体裁，而更突出是一种音乐的风格。佳美兰音乐不仅可以用乐器来表现，同时也可以以人声器乐化来表现佳美兰风格和结构。印度尼西亚音乐非常多样，有器乐，也有声乐。除了一些传统演唱外，那些特殊的音程、和声效果，以及特殊的音响对大多数不熟悉佳美兰音乐的人来说，一定会留下深刻印象。特别是一些合唱，它们最初并不是专门为了音乐欣赏而产生的，起初人们是为了驱赶鬼神，或者祈祷人们脱离疾病的困扰，摆脱魔法的缠绕；也可能是在丧葬时候演唱，目的是哀悼死去的亲人朋友。所以，这类合唱本质上是一种吟唱，而且主要是一群男性歌手的演唱。歌手席地而坐，围成一圈，模仿佳美兰音乐的风格，由领唱者提示，歌手们以不同节奏模式和结构方式，不断重复吟唱无语义的音节“克恰克”，边歌唱，边以手姿舞蹈，并摇动着身躯，在强烈、激越的歌声中营造迷幻销魂的状态。

在日本JVC《世界音乐和舞蹈大系》的录像中，我们就看到这种“克恰克”的男声群体吟唱。数十位男子围成一个圆圈，各个手持火把或烛光，摇晃着身躯，歌手分为几个小组演唱，音乐没有旋律，只有节奏。其中一个小组有节奏地一拍一拍演唱“固定”音型“Pung”，另外几个小组分别用不同节奏音型不断演唱“Kecak”，整个演唱非常有感染力。音乐和节奏复杂而有序，在这种“粗犷”、“原始”的音响中，表演者和听众都会进入一种精神恍惚的情形，构成了一种巫术性质的驱魔仪式。这是佳美兰声乐表演中最出名的形式，如今它成为了观光旅游印度尼西亚民俗文化中的特色项目。

Wayang Puppet Theatre(哇扬皮影戏)

哇扬皮影戏是另一种具有特色的印度尼西亚艺术，也包括它的伴奏音乐佳美兰演奏。这种古典偶戏以精工制作的木偶和复杂的音乐风格而闻名，是起源于印度尼西亚爪哇岛的古老的故事讲述形式。这种艺术在爪哇

和巴厘岛宫廷以及农村非常盛行。今天，印度尼西亚皮影不仅在爪哇、巴厘岛流传，在周围的一些岛屿，诸如龙目、马都拉、苏门答腊和南婆罗洲等岛屿，也同样受到人们喜爱。这些地方的表演风格和音乐伴奏已经逐渐有了自己的地域特色。

皮影偶戏的演出非常漂亮，应归功于人偶。尽管这种精心手工制作的人偶尺寸、形状和风格变化不一，但是总体上来说有两种基本类型：三维的木质人偶和平面皮影人偶。平面皮影人偶表演借助于后面的光线投影在屏幕上进行。这两种人偶的共同点是都有风格独特的服装和面部特点，以及关节可以活动自如。在人偶表演过程中，表演者通过系在人偶上的细棒操纵可转动的偶人胳膊。

为取得更为戏剧化的效果，歌手和佳美兰乐队演奏复杂的曲调伴奏。在过去，皮影艺人被看作是文人雅士，他们通过艺术把哲学的、道德的和审美的价值观传给下一代。剧中的喜剧角色代表了生活中的“普通人”，通过他们的语言和行为对一些敏感的社会和政治问题进行评论。因此，这些人偶成了针砭时弊的一种工具，无疑正是印度尼西亚皮影的这种特殊的作用，才使得这种艺术形式经过几个世纪的磨砺保留至今。

皮影的故事源自本土的神话和古代印度史诗，以及著名波斯故事中的英雄，后者在爪哇和龙目岛独特的叙事风格中地位显著。表演者、演奏者和人偶制作者在其家庭圈子里口授表演剧目和技巧。皮影艺人们一如既往，需要记住大量的故事，背诵许多古老的叙述和诗歌，并把它们诙谐地、有创造性地展现给观众。

传统的操纵木偶的人已经在近年被迫使他们的表演适应和适合时代受欢迎的口味。皮影偶戏不得不与娱乐的现代形式（例如录像，电视和卡拉OK演唱）竞争，表演者有选择突出的滑稽的故事并且用流行的曲子替换传统音乐伴奏的倾向。①

① 转引自联合国教科文组织2003年公布的第二批人类口头和非物质遗产代表作项目名录。

4. 柬 埔 寨

Sbek Thom — Khmer Shadow Theater(斯贝克托姆——高棉皮影戏)

“斯贝克-托姆”高棉皮影戏台上的傀儡约两米高，由透孔皮革制成。远在吴哥时期之前，“斯贝克-托姆”皮影戏与皇家舞剧、化装舞剧都被认为是神圣的。祭神的表演只在一些特殊时刻举行，一年表演三到四次，例如：高棉新年、国王生日或敬奉名人。在吴哥王朝衰败后，皮影戏也随之被削弱，但它已经演化为一种保留着仪式规范的典礼性艺术形式。

特殊仪式中每个角色的傀儡都由整片皮革制作。例如湿婆与毗湿奴，采用意外或自然死亡的母牛的皮，履行一个特殊仪式后在一天内制成。牛皮以Kandaol(树名)树皮溶液染色。工匠们将想要的形象画在晒制后的牛皮上，然后将它剪出、上色，再系到两根竹棍上，以便舞者操作。

依照传统习惯，表演在夜晚举行，地点在户外的谷场或宝塔旁边。夹在两根高大竹板间的大白幕布，安置在一大堆篝火或今天的照明灯前面。傀儡的影像投影后，如同白色屏幕上的中国皮影。操纵者赋予这些有着精确奇特舞步的傀儡以生命，动作丰富。表演由一个乐队伴奏，并伴有两个讲述人。Reamker，高棉语译本的《罗摩衍那》，可能持续几个晚上，仅一场就需多达160件傀儡。①

5. 菲 律 宾

Bamboo Instruments in Philippines(菲律宾竹制乐器)

菲律宾的竹管乐器非常丰富多样，具有各种形状、演奏方式和音响效果，琳琅满目。列举如下：

---

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批人类口头和非物质遗产代表作项目名录。

1）Balingbing（巴苓槟）

巴苓槟是用一节竹管，从一端切入去除中间部分，使竹管中部以上的两段呈易于振动的长舌状，并在另一端钻成按指孔。演奏者右手握住竹管未切割的底部，轻轻地拍打左手手掌，促使长舌状的竹片振动而产生嗡嗡声。同时，可以通过右手随着节拍，有规律地按开拇指音孔来产生改变音色的效果。

巴苓槟也可以是合奏，一人演奏特定节奏模式后，另一人在此基础上加花或减字变奏，演奏者逐个加入合奏，形成一种非常独特的合奏效果。

2）Tongali（鼻笛）

无论是竖笛，还是横笛，一般都是用口吹演奏。然而，菲律宾鼻笛却是以鼻子呼吸的气流来演奏笛子。一方面鼻子的呼吸比嘴更容易自然，另一方面有些地区诸如马来-波利尼西亚地区的人们认为，鼻子呼吸的气息远比嘴中的要纯净。因此，卡灵嘎族（Kalinga）将鼻笛视为与祖先神灵交流的重要媒介。鼻笛为竹管一端闭孔，另一端开孔，将乐器呈斜角，以鼻孔呼吸气息吹奏。由于鼻孔气息轻柔均匀，因此鼻笛的音色也较为细致柔和。

3）Kulibit（竹筒琴）

竹筒琴是以一段长度约为一米或更长的竹管，在其竹管表面上挑割起细长的竹丝作为琴弦，下方垫入微小的竹段作为琴枕和琴马，演奏者双手在竹皮制成的琴弦上弹拨演奏。同样原理的乐器也在非洲马达加斯加使用，只是马达加斯加的竹筒琴（Valiha，参加本书非洲篇的相关内容）使用的是钢丝琴弦，也因此音色有所不同。

4）Paldong（竖笛）

菲律宾的 Paldong 是一种正三背一的四孔竹制竖笛。它比较特别的是斜切的吹口，演奏者将下嘴唇紧贴吹口，以轻柔的气息和嘴唇适当的调节方式来控制乐器的振动，声音比较优美温柔。其他相似吹口结构的有日本尺八、中国箫、朝鲜的坦梭等。

5）Saggeypo（分拆排箫）

其实 Saggeypo 并不是普通意义上的多管排箫，它是演奏者每人一支竹管，长短音高不一，根据旋律进行，各自交错吹奏相应的旋律音。也就是说，

它是以一人一管构成的“多管排箫”。通过这样的演奏，人们可以体验到相互默契合作的艺术价值和重要意义。相似的社会学意义的和谐合作功能和作用在南美安第斯排箫音乐中也是如此。参见本书第一部分“拉丁美洲篇”中的相关内容。

6）Tongatong（捣击筒）

捣击筒是一组简单而无音高的竹管节奏乐器。其演奏方式不是敲击竹管，而是以此竹管敲击某固体发声。六人组的捣击筒演奏合作较为常见，演奏者通过开闭竹管一端的方式，使得竹管内气流发生变化，从而得到不同的声音效果，

7）Singkil（竹竿舞）

菲律宾的竹制乐器使用到了许多场合，尽可能地发挥出竹乐的各种功能。竹竿舞要求舞者双脚在两根竹竿合拢或分开的动作中，变换舞步并准确选择空隙进行舞蹈表演。同时，两根竹竿碰撞发出的声音，成为了舞蹈的节奏之声。

Hudhud Chants of the Ifugao（伊夫高族群的哈德哈德圣歌）

伊夫高族群的哈德哈德圣歌，为联合国教科文组织 2001 年公布的第一批人类口头和非物质遗产代表作项目名录。伊夫高是一个以开梯田种水稻而著称的族群。吟诵圣歌是一种很古老的传统。伊夫高人在播种、收获稻谷、守丧日或其他仪式上，都会举行隆重的仪式，吟诵哈德哈德圣歌。据传，伊夫高人的哈德哈德圣歌吟诵这种形式早在公元前 7 世纪就有了，有二百多个故事。圣歌通常都很长，每个故事含 40 个篇章，如果要把这样一部完整的圣歌全部吟诵一遍的话，需要 3 至 4 天的时间。

圣歌以领唱、合唱的形式表现出来，吟诵者多为上年纪的妇女，而且社会地位显赫。所有的圣歌通篇只有一个曲调，歌词中大量使用反复、象征、明喻和暗喻等修辞手法。

由于伊夫高人是母系氏族文化，妻子通常在圣歌中担任主角，其兄弟的地位在丈夫之上，所以哈德哈德具有人类学价值。圣歌的叙事语言充满形象词组和重复句，多用象征、明喻和暗喻等修辞手法，所以很难用文字记录。诗

人在族群中占有很重要的地位,他们既是历史学家又是神职人员,咏诵者多为上年纪的妇女。圣歌交替以领诵、合诵的形式表现出来。所有的圣歌通篇只有一个曲调,每个曲调在当地都通行。

圣歌的语言几乎无法形成对应的文字,无法用文字来进行记录。现存的以文字记录下来的圣歌寥寥无几。一代又一代的传播,主要靠的是口传心授。

由西方传人的天主教,对伊夫高人的古老传统的圣歌吟唱产生了威胁,削弱了伊夫高传统文化的力量。工业化的发展,使得与圣歌息息相关的人工收割稻谷作业,逐渐被机械化替代。传统的必须举行圣歌吟唱的葬礼守丧活动,现在也已经被电视和收音机取代。虽然菲律宾的稻米梯田已经被作为文化景观列入世界遗产,但是耕种者越来越少,使得播种收割时的圣歌吟唱也没有了机会。对圣歌有感情、了解圣歌的人多已经年逾古稀,而向往城市生活的年轻人却对传统的圣歌的吟唱毫无兴致。

菲律宾在对伊夫高人的圣歌保护方面,是从法律入手的。菲律宾法律规定了保护原住民的权利,包括他们的知识产权。记录伊夫高人生活的有历史文献和人文价值的图片出版物正在制作中。菲律宾政府在保护这种遗产方面还准备做更多的事情,比如筹备举办伊夫高人的圣歌吟唱节和原住民庆典仪式。菲律宾的国家图书馆和国家博物馆已经为伊夫高人哈德哈德圣歌建立起了全套的档案。同时,培养年轻人的兴趣、对青年人进行民族传统教育的项目也已经展开。①

6. 马来西亚

Mak Yong Theater(马克-扬戏剧)

马克-扬戏剧,为联合国教科文组织 2005 年公布的第三批"人类口头和

① 转引自联合国教科文组织 2001 年公布的第一批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

非物质遗产代表作”项目之一。这一古老的戏剧形式由马来西亚的马来族社会创造,包括表演、声乐、器乐、手势以及华丽的戏装。特别是这一传统的形成地——马来西亚西北部吉兰丹州的乡村,马克-扬主要作为仪式中的娱乐形式而举行,这种仪式与康复实践相关。

专家们确信,马克-扬在该国伊斯兰化前业已存在,至20世纪前,在伊斯兰领地吉兰丹的恩主的直接庇护下,作为皇家戏剧而演出。此后,这一传统就在原生态的乡村背景下被保存下来,但并未丢弃许多适于宫廷要求的文雅因素,如久经于世的服饰设计。

典型的马克-扬表演,开始于祭祀活动,紧接着舞蹈、表演、音乐以及即兴的独白和对话。一个单独的故事可以连续数夜上演,每场三小时。在传统的乡村背景下,演出设在一个临时的没有围墙的舞台上,舞台由木材和橡树叶搭建。观众坐在舞台的三面,第四面留给乐队。乐队由锥型三弦、一对双面桶型鼓和悬击圆锣组成。几乎所有角色都由女性扮演。故事多基于古老的马来传说,其中有宫廷角色、神和小丑。马克-扬也与仪式表演相关联,如萨满巫师尝试通过歌唱、附体舞蹈和精神控制等,治愈病人。①

---

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

三、南　亚

1. 印　　度

Indian violin(印度小提琴)

印度小提琴虽然乐器自身形状结构依然保持着西方小提琴的原样,但是其演奏方法,特别是它的音乐语言和风格已经完全印度化了。演奏者席地而坐,持琴方式为托附在演奏者手臂上,基本以一个把位演奏,大量使用滑音,不同于西方小提琴的 G、d、a、e^1 四弦各相距五度的调弦,印度小提琴调弦依次为 c、g、c^1 、g^1,为印度南部地区卡尔纳塔克音乐(Karnatak)中重要的拉弦乐器,其作用堪比萨朗吉,既作为合奏乐器,也是一件流行的独奏乐器。著名小提琴家苏布拉马尼亚姆以卡尔纳塔克音乐风格演奏西方小提琴闻名于世。

Raga and Tala(拉格与塔拉)

拉格和塔拉是印度古典音乐中最重要的两个构成要素。总体上说,拉格是一种音乐结构,其包含音乐形态和音乐审美两个范畴。

印度音阶的七音“斯瓦拉”(Svara)的音名和唱名分别是：Sa(萨)、Re(里)、Ga(嘎)、Ma(玛)、Pa(帕)、Dha(达)、Ni(尼),即对应西方音名 C、D、E、

F、G、A、B 七音。根据音乐的需要，这七个音可以升降半音，构成十二音。同时，在此基础上还可以细分出微分音，叫做“斯鲁缇”(Sruti)。从理论上讲，印度音阶可以有 22 个微分音“斯鲁缇”。北印度拉格的分类体系“塔特”(That)有十种类型：Kalyan、Khamaj、Bhairav、Purvi、Marva、Kari、Asavari、Bhairavi、todi。它们分别在第二、三、四、六、七级音上作升或降半音调整构成不同的拉格。每一种拉格为特定的创作和即兴演奏提供一个特殊的框架或模式，因此，每一种拉格都形成了自己的特征，包括特定的音阶结构、特定的上行或下行模式、音符的等级关系、特定的主题音型等。同时，每一种拉格都有两个核心音，称为“瓦蒂”(Vadi)和“萨姆瓦蒂”(Samvadi)，这两个音之间的音程为纯四度或五度。前者被誉为“音王”，后者被称为“音后”，可见它们的重要性。

例如，北印度流行的“卡蒙德”(Kamond)拉格的上行和下行模式，其中 g 是“瓦蒂”——“音王”，d 是“萨姆瓦蒂”——“音后”：

上行：c、d、g、#f、g、a、g、b、a、c1

下行：c1、b、a、g、#f、g、a、g、e、f、g、e、f、d、c

为此，人们将拉格的特征与人的特征进行比较：拉格的各种因素就像我们的耳朵、鼻子、眼睛和嘴巴一样，只有当这些器官组合在一起时，才能看到面容的全貌。同样，只有将拉格的各种因素综合在一起，才能认识某一拉格的整张面孔。

拉格不仅只是上述这些具体音高、音程、音阶或音的结构组合方式，同时，它还涉及习俗和审美等文化因素。每一种拉格对表演都有特定的时间、季节、场地、心境以及表现的特定内容。例如，以上所述的卡蒙德拉格规定是在晚间六点至九点之间表演的。也因此，在印度神话中音名与鸟兽、色彩有着对应的关系。详见第一部分“世界音乐人文叙事”中的相关论述。

塔拉是一种节奏、节拍体系，是印度古典音乐的另一个重要支柱。一般来说，一个节拍的最小周期单位是三拍，多则长达 128 拍。塔拉拥有的各类节拍模式有百余种。在北印度音乐中，常用的约二十种左右。

塔拉的节拍核心是周期的划分，无论怎样的节拍单位或长度，塔拉都以一定节拍单位的周期进行计算。例如，偶数节拍的 14 或 16 拍，就会划分为 3＋4＋3＋4 或 4＋4＋4＋4 的周期。同时，也会有奇数节拍，诸如 9、11、13、15 等拍子。塔拉对节拍周期的计算有一套方式，我们在观看印度古典音乐表演中，甚至在观众席上也可以常常看到，人们用数手指和摇摆手掌来计算节拍的循环周期。塔拉以萨姆（Sam）、塔利（Tali）、卡利（Khali）、塔利（Tali）分别表示每一周期的第一拍，在记谱中也分别用数字表示：0 为卡利，×为萨姆。萨姆和塔利为击掌，卡利以无声挥手代表。例如 16 拍的节奏：

× 2 0 3

A AAA / AAAA / AAAA / AAAA

列举几种塔拉形式如下：

7 拍子鲁帕克（Rupak）：3＋2＋2

8 拍子卡哈尔瓦（Kaharva）：4＋4

10 拍子贾普塔尔（Jhaptal）：2＋3＋2＋3

12 拍子艾客塔尔（Ektal）：4＋4＋2＋2

14 拍子德哈玛尔（Dhamar）：5＋5＋4

16 拍子缇恩塔尔（Teental）：4＋4＋4＋4

这些节拍都将根据具体的音乐和内容选择不同结构周期的塔拉。印度古代论著中说，脸是人体中最重要的部分，而鼻子又是脸的中心。一首音乐作品如果没有了节奏，就如同人的脸上没有了鼻子。由此可见，节奏在印度音乐观念中的价值。

Ravi Shankar（拉维・香卡）

拉维・香卡不仅是一位优秀的西塔尔演奏家和作曲家，而且是重要的印度古典音乐文化的传播和继承者，被誉为一代西塔尔演奏大师。

1920 年 4 月 7 日，在印度东北部地区的瓦拉纳斯城市的一个官吏家庭里，降生一位命运注定将来成为音乐家的男孩，即拉维・香卡。他从小生活在母亲身边，家庭热爱音乐的氛围带给他很多熏陶，母亲的歌喉、兄长的舞

蹈,以及各种乐器、留声机、印度诗歌给香卡注入了印度古典音乐和文化的丰富营养。因此,他很小就在音乐上显示了与众不同的非凡才能。16 岁时,香卡随西塔尔大师正式开始学习演奏。十年之后,香卡便开始自己的音乐职业生涯。1956 年,香卡与塔布尔演奏家查图尔·拉尔、坦布拉乐手穆莉珂对欧美国家进行巡回演出。他精湛的西塔尔演奏和热情的印度古典音乐讲演,引起了观众对东方音乐的极大兴趣。特别是他在纽约演出的巨大成功,使得香卡的音乐会票被几个月之前就预订完毕,出现了一票难求的局面。随着他的演出成功,越来越多的欧美年轻人醉心于西塔尔的学习,不少人前往印度求学。于是,香卡开始酝酿在美国创办印度音乐学校的想法。1967 年,印度音乐的美国洛杉矶分校成立了,在那里香卡不仅教授西塔尔、塔布拉和声乐的表演技术,还教授印度音乐历史和理论,以及印度哲学、宗教、诗歌、习俗及传说等,让学生对印度音乐有全面深入的理解。

香卡的音乐打动了著名小提琴家梅纽因。梅纽因拜香卡为师学习了解印度音乐,并且与他多次同台表演。香卡还专门为与梅纽因的合奏创作拉格。EMI 为他们俩的合作演出制成出版了一个 CD 专辑《东西方的相遇——拉维·香卡与梅纽因》。香卡的音乐表演足迹走遍世界各地,他对印度音乐文化的传播,为促进西方人了解东方音乐文化作出了极其重要的贡献,也因而被誉为东方音乐的使者。

Sarangi(萨朗吉)

萨朗吉是北印度音乐中最重要的拉弦乐器。不同的地区和应用场合,萨朗吉的形状结构和尺寸不一,琴身以整块木板制成,三根旋律琴弦,多达近 40 根共鸣弦,左手竖立持琴按弦,右手握弓拉奏,多作为独奏乐器,其音色优美,极其富有感染力。

Sarod(萨罗德)

在印度古典音乐中,萨罗德是仅次于西塔尔的弹拨乐器。形状类似于西塔尔,但其琴身较短,并且自共鸣箱经琴颈至琴头逐渐趋于狭窄,共鸣箱部分为皮质所覆盖,指板为金属面而无品,横抱持琴演奏,不同地区和风格的音乐中使用不同规格的萨罗德,一般为八根左右的旋律琴弦,约 15—16 根左右的

共鸣弦，演奏者持象牙材质的拨子演奏。

Sitar（西塔尔）

印度古典音乐中最有魅力的就是西塔尔（Sitar）。相同或相似的读音和拼写的乐器在亚洲很多，但是印度西塔尔是最具特色、演奏技术也最复杂的一种。与其他相似称谓的乐器一样，波斯乐器塞塔尔（Setar）也是西塔尔这一长颈弹拨乐器的前身，大约在18世纪左右经过克什米尔地区传入印度德里。

西塔尔为琉特类拨奏弦鸣乐器，琴身共鸣箱呈半葫芦状，琴身周围镶嵌各种花纹图案，非常华丽精致。现代西塔尔通常为6—7根演奏旋律的琴弦，约共鸣弦十余根，甚至更多；琴颈上有20个左右的可移动的品。西塔尔有两种形制，一种是常见的单共鸣箱；另一种除了琴身下端的标准共鸣箱之外，在琴颈上段还有一个小葫芦形共鸣箱。由于各地各种流派和风格不同，西塔尔也会有各种不同类型和尺寸。

Tabla（塔布拉鼓）

塔布拉是印度音乐中的灵魂。其为一组对鼓，右手为高音小鼓称塔布拉（Tabla），左手是低音大鼓称班亚（Banya），它们都是单面鼓，鼓身周围系绷着绳带，可以此来调节鼓膜的松紧改变音高，它们之间的音域可宽至一个八度。塔布拉多用作伴奏，但也可独奏表演。它是印度音乐中最重要的节奏乐器，演奏技术复杂多变，不仅音色丰富，而且还可以改变音高。它被形容为既可以表现万马奔腾、雷霆万钧之势，又能表现清澈小溪潺潺流水之声。

其他印度乐器还有：弹弦乐器瑟尔巴哈（Surbahar）、唢呐吹奏乐器歇内（Shenai）、扬琴类击弦乐器桑图尔（Santour）、长笛类吹奏乐器班苏利（Bansuri）、桶形双面鼓帕卡瓦基（Pakhawaji）等。

Tambura（坦布拉）

北印度音乐中使用得最广泛的乐器是坦布拉，它几乎是任何音乐表演形式都不可缺少的乐器。坦布拉为长颈琉特类弹拨弦鸣乐器，一葫芦状共鸣箱，无品，四或五弦，一般调弦为g、c、c、c，其不作为旋律乐器，而是连绵不断地弹奏持续音，为歌唱或别的乐器营造气氛和音响空间。

The Tradition of Vedic Chanting(吠陀圣歌传统)

印度吠陀圣歌传统是世界最古老的幸存的文化传统之一。吠陀圣歌传统的语言是优雅的,据称是古典梵语的祖先,是印度最古老的圣典。吠陀圣歌传统的诗节在传统的神圣仪式和典礼期间吟唱并且在社区里每天背诵。

吠陀经包含数量众多的梵语诗歌、哲学对话、神话以及宗教咒语,是由3500年前雅利安人在印度创作和发展的。吠陀经被印度人奉为他们知识的至高无上的源泉和神圣宗教的基础,是至今尚存的最古老的世界文化遗产之一。

吠陀一词来自梵语,意思是"知识"。吠陀遗产以吠陀经的形式汇编了大量的经文和经文注释,尽管经文通常都是以口头形式流传下来,但是人们还是称为经"书"。吠陀经一共有四套,其中的《利格经》(Rig Veda)是一套圣歌选;《萨马经》(Sama Veda)是将《利格经》及其他的诗歌配乐而成;《雅哲经》(Yajur Veda)收集了大量僧人的祈祷词和祭祀时使用的程序;《阿萨那经》(Atharna Veda)包括咒语和符咒。吠陀经向人们展示了印度教的历史全貌,同时也使人们能够更加深刻地了解艺术科学和哲学等基本观念的早期发展,零的概念就是一个很好的例子。

吠陀经来源于古典梵语,语言优美。吠陀经在传统的宗教仪式和典礼当中诵读,而且也是吠陀族人每天必须诵读的功课。尽管经文在1500年以前就有了以文献流传的文字,但是时至今日它的主要流传方式仍是口头的。

吠陀梵语传统的重要价值不仅在于它丰富的口头文学的内容,而且还在于婆罗门教的僧侣几千年来为保存吠陀经文本完整所使用的独到和智慧的方法。吠陀经的背诵技巧非常复杂,每个字母都有一个特别的发音,这些古老的技术包括声调和语音要非常精确地结合在一起,以保证每个字吐字发音的准确无误,因而传承者从儿时开始就必须接受严格的训练。

吠陀圣歌传统包括梵语诗和哲学概念的理解(例如零的概念)。吠陀圣歌传统继续在当代印度生活中起着重要作用,由于当今的经济状况和现代化,这个古老的口头传说现在面对很多困难。专家注意到,四所吠陀传统颂歌背诵学校——东印度的"奥里萨"、印度中部的 Maharashtra、南印度的

Karnataka 和喀拉拉——正在面临消失的危险。[①]

Vina 或 Veena(维纳)

维纳是印度南部地区卡尔纳塔克音乐(Karnatak)中最重要的乐器,相传其为印度教女神萨拉斯瓦蒂(Sarasiwati)的象征,属于弹拨弦鸣乐器,琴颈两端各装有一个尺寸相同的葫芦形共鸣箱,有三或四根旋律琴弦,数根持续音琴弦,但 20—24 个品位是固定的(也有无品的)。北印度音乐中使用的维纳也称为丙(Bin)。

2. 巴 基 斯 坦

Baul Songs(游吟歌师歌曲)

游吟歌师歌曲为联合国教科文组织 2005 年公布的第三批"人类口头和非物质遗产代表作"项目之一。游吟歌师("baul"一词源自梵语"batul",意为"神灵附体者")是居住在孟加拉国和印度的西孟加拉的神秘的游吟歌手。19 世纪和 20 世纪早期,是这种歌唱活跃的鼎盛时期,现在再次流行于孟加拉农村。他们的音乐和生活方式对孟加拉文化影响深刻,特别是极大地影响了泰戈尔(Rabindranath Tagore)的创作。

游吟歌师居住在邻近村落的地方,或在村落间游荡。他们靠卖唱为生,歌唱时,用一种独弦琴(ektara)和一种叫做"杜布基"(dubki)的鼓伴奏。歌师信奉异教传统。这种宗教曾受印度教、佛教、孟加拉毗湿奴教(Vaishnavism)和伊斯兰苏菲派的影响,然而它又显然不同于这些宗教。歌师从不将自己归属于某一宗教组织或社会阶级,也不祭拜特定的神、庙或圣坛等。他们注重人的肉身,认为那是神灵居住的地方。

歌师的诗、乐、歌、舞都致力于找到人与神之间的联系和获得精神的解放。远在 15 世纪,他们虔诚的歌曲第一次被载入了孟加拉文献。

---

① 转引自联合国教科文组织 2003 年公布的第二批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

游吟歌师的音乐是一种特殊民歌，含有受印度教音乐和伊斯兰苏菲派音乐影响的成分。为了便于村民欣赏，通常在露天演唱。这些歌曲口口相传，也被长老们用来传授附体歌师的哲学思想。为了更好地传情达意，歌曲所用语言随着时代变迁而不断更新。[①]

Harmonium（手摆风琴）

风琴是一种管簧类键盘气鸣乐器，从这一大类来说，它们都具有共同的发声原理，即依靠机械或人力的动力产生气流，通过气流对既定的簧片或簧管的冲击振动而产生声音。一般所见的有常规风琴，外形类似立式钢琴，通过脚下的踏板送风，以及键盘弹奏进行表演。风琴的尺寸的大小决定它的音域宽窄和音色的多样性。人们熟悉的还有手风琴。原理相同，以单手或双手推拉风箱产生气流发声演奏。

手摆风琴也是依靠单手摆动风箱送气发声的键盘乐器。许多书籍中将其英文 Harmonium 翻译成“簧风琴”。但是，更为准确的中文译名应改为“手摆风琴”。因为“簧风琴”是英文 Reed Organ 的正式译名，它所指的是一大类“不用管而用自由震击的簧片发声（一片一音）的古今许多乐器的总称”[②]。因此，将 Reed Organ 翻译为“簧风琴”就是为了区别于以管簧而非簧片发声的乐器——Organ 管风琴。虽然，本节所叙述的 Harmonium 的发声原理为簧风琴大类中的一种，但它是专门特别用于印度次大陆传统音乐中的乐器，具有很重要的地方音乐文化归属性。如同京剧伴奏必定为京胡一样，巴基斯坦的卡瓦利歌唱必定用 Harmonium 伴奏。因此，它应该有其自身的中文译名——手摆风琴。

定名为手摆风琴是因为，它琴身形体为长方箱形，约 60×30×23 公分的规格，由前方的键盘和后面的单面摆动风箱组成，整个结构如同仅保留方键盘部分而省略下方踏脚装置的小型风琴。单面摆动风箱的一边端固定在琴

---

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

② 参见《外国音乐辞典》，上海音乐学院音乐研究所顾连理等编译、钱仁康校订，上海音乐出版社，1988 年，第 630 页。

身下端,风箱上方可来回摆动送气。由左手摆动风箱,右手在键盘上演奏。而且中文的风琴一词特指簧片发声类键盘乐器,也为区别于已经约定俗成的Accordion的手风琴称谓,将Harmonium定名为手摆风琴是较为合适准确的。

据介绍,手摆风琴,即Harmonium一词是由亚历山大·弗兰科伊斯·德巴伊恩(Alexandre Francois Debain)于1842年对小型"簧风琴"所获专利的特别命名。起初,其键盘音域为三个八度,一组簧片和单面风箱。之后,这一称谓逐渐在英格兰等地区被广泛用于任何大小的所有簧片类乐器。随着殖民主义的影响,大约在19世纪中叶,手摆风琴由传教士传播到了印度,为演奏当地传统音乐起到了重要作用。由于是固定音高的乐器,它曾经被批评为不适合印度音乐的风格,同时又受到部分民族主义思想者的反对,一度在电台播放中被禁用。[①] 然而,手摆风琴如今依然在巴基斯坦卡瓦利歌唱中担当着重要的作用。

Qawwali(卡瓦利歌唱)

卡瓦利是印度次大陆伊斯兰教的一种宗教歌曲,主要流行于巴基斯坦和北印度地区,其为巴基斯坦音乐中最重要的体裁,也因此成为巴基斯坦传统文化的象征。

伊斯兰教派多样,其中神秘主义苏菲教派为少数派宗教,卡瓦利歌唱是苏菲教派在音乐中的体现。苏菲神秘主义教派的思想信念有多个来源,基督教、犹太教、佛教等都对其产生过影响。其教义主张禁欲苦行,以自我牺牲来信奉神的存在,追求"人神合一"的境界。也因此,卡瓦利的歌唱以一种极度兴奋、夸张的激情来渲染和营造特殊的音乐氛围。有学者介绍道,卡瓦利以其特殊的歌唱"最有效地将音乐情绪传递给听众,以达到台上台下融为一体的交流和沟通。演唱者常用各种唱名或音节来吟哦竞唱,时而繁文缛节,时而言简意赅,风静云歇流连忘返"[②]。

---

① 参见 *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol2,第131页。
② 饶文心:《世界民族音乐文化》,上海音乐出版社,2007年,第50页。

卡瓦利的表演由领唱者携领的歌唱组或合唱团、手摆簧风琴、塔布拉鼓、双面桶鼓组成，表演者数量不等，少者三五人，多者十余或数十人，边演唱，边随着音乐节拍击掌应合。采用的是一领众和(call and response)的方式，具有较高的即兴表演的成分，印度拉格也是卡瓦利歌唱不可缺少的构成元素。

表演者清一色为男性，卡瓦利演唱传统为口传心授家族式传承方式。虽然卡瓦利是宗教音乐形式，但也为大众场合进行表演，诸如婚庆、集会，目前也成为流行的传统音乐表演形式。

四、西　亚

Dombak 或 Dumbak Drum(杜姆贝克鼓)

阿拉伯国家传统音乐中使用的一种带有腰形的手鼓。不同地区有不同称法,构造和演奏手法多样,可用多个不同的杜姆贝克鼓进行组合演奏。①

Dulcimer(杜西玛洋琴)

齐特类击奏弦鸣乐器,杜西玛在世界不同地区有不同的名称,如法语索泰里(psalterion),匈牙利语钦巴龙(cimbalom),中东称桑图尔(santur),中国称扬琴。其通常为梯形木质共鸣箱,琴弦两端用铆钉固定在琴体左右两侧,中间以固定或可移动硬木制成琴码支撑,可将琴弦分两排或多排,双手持琴槌击弦演奏,常用于民间传统音乐表演之中。

Iraqi Maqam(伊拉克木卡姆)

木卡姆被普遍认为是伊拉克主要的传统"古典"音乐。其曲目众多,乐器富有特色,有一套为专业歌手和乐手设计的独特表演程式。此外,这一民间音乐还是一个资料库,为该地区的音乐历史,以及几个世纪以来各种阿拉伯

① 参见王珉、周郁蓓《多元音乐文化词语手册》相关词条,上海音乐学院出版社,2009年。

音乐之间的互相影响,提供了信息。

伊拉克古老的木卡姆在结构和配器方面和伊朗、阿塞拜疆、乌兹别克斯坦的传统音乐形式有着亲缘关系。伊拉克木卡姆是众多音乐种类和旋律模式的组合,包括即兴唱段。这种即兴演唱有时要求正规伴奏,最后唱段与音乐融为一体,组成一种和谐而又复杂的集成曲。主歌手熟练的即兴才能,使他与伴奏乐队之间产生复杂的互动和呼应。乐队的主要配器包括一种用铁锤敲击的洋琴,一只四弦琴,一只低音手鼓,有时是铜鼓或陶鼓,一只小手鼓。木卡姆的表演场合一般是在私人聚会上,或是在咖啡屋或剧院里。

木卡姆的曲目来源于阿拉伯古典或通俗诗歌,它独特的声乐和器乐的音色,使它成为该国最受音乐家、学者、文学与音乐研究人员以及众多伊拉克人民喜爱的音乐形式。曲目丰富、表演形式独特的木卡姆是伊拉克人集体的音乐和文学遗产。因此,虽然该地区的诸多阿拉伯音乐,或是销声匿迹,或是深受西方影响,但伊拉克的木卡姆音乐仍旧保存完好,尤其是其华丽的声乐技巧和即兴演奏的特点。它在伊拉克国内外继续受到观众的热爱,大量现场演出以及唱片的发行都证明了它的成功。①

Kamancheh(喀芒挈克)

伊朗拉弦乐器,形如中国板胡,而实际极为不同。喀芒挈克与雷巴布、里拉琴都有着某种关联,其历史悠久,被誉为是西方小提琴家族的祖先。喀芒挈克演奏的弓法多样细腻,Kamancheh 一词在波斯语中意思为"微弓"("little bow")。该器主要运用于伊朗古典音乐以及亚美尼亚、阿塞拜疆等地区的音乐之中。喀芒挈克的共鸣箱形如中国板胡,但也有以羊皮等为膜蒙于共鸣箱上。传统喀芒挈克为三根琴弦,而现代喀芒挈克则有用四根琴弦的,高音弦演奏旋律,其他琴弦为和声音。如第一部分"世界音乐人文叙事"所述,演奏者持弓方式特殊,与雷巴布的演奏相同,以左手转动琴身来改变弓弦拉奏角度。

① 转引自联合国教科文组织 2003 年公布的第二批人类口头和非物质遗产代表作项目名录。

Nay 或 Nai，Ney(奈或奈伊)

也译为乃依，流行于阿拉伯、土耳其、伊朗及中亚地区的吹管乐器，其历史长达数千年之久，大量壁画、出土文物中保留着其早期的足迹。通常为竹制，正面六至七孔，背面一孔，长度约 50 至 60 厘米，或更长。根据基音的不同，有长短尺寸的差异。与其他吹管乐器的演奏方式不同，奈伊的吹口置于嘴唇与牙齿之间，犹如唢呐的演奏，以不间断的循环换气方式演奏。一般多由男性吹奏，多用于宗教音乐或与民间吹打乐器合奏。

Oud 或 Ud(乌德)

该词源自阿拉伯语"木头"，其为阿拉伯地区的一种弦鸣弹拨乐器，在中东和北非尤为流行，在阿拉伯国家的传统音乐演奏中占有重要地位。乌德属于琉特琴家族。公元 800 年前后传入西欧和中国。历史上曾出现过多种乌德的变体，欧洲多国的琉特琴即由乌德演变而来，但琉特琴的指板上设有品，而乌德的指板上则不设品。乌德琴体呈瓢形，用多块条形木料拼接而成，面板上大都刻有精细的花形图案，用来装饰音孔。琴体长度一般在 70 至 80 厘米之间。琴颈短，向后弯曲，有双颈和单颈两种。乌德以四度定弦较为常见。琴弦数目不等，分单弦和复弦两类，如单五弦、单十弦、复五弦、复六弦等弦制。可用于独奏、合奏及伴奏。①

Rebab(雷巴布)

二弦的拉奏乐器，据说印度德那比达人为该乐器的发明者。之后，随着伊斯兰教的扩展，逐渐传入东西各方，特别是用于阿拉伯国家、土耳其以及东南亚一些国家的民间音乐中。雷巴布为弓弦乐器，但与中国二胡不同，其弓置于琴弦之外，以转动左手琴身来改变弓弦拉奏的角度。

Santour(桑图尔)

伊朗桑图尔的历史可以追溯至波斯时代。现在依然是伊朗音乐中重要的乐器之一。虽然其演奏方式与中国扬琴有相似之处，但是它们的形状不

① 参见王珉、周郁蓓《多元音乐文化词语手册》相关词条，上海音乐学院出版社，2009 年。

同。桑图尔一边“腰”与“底”为垂直状,另一边为斜状。音区的设置也与扬琴不同,桑图尔左手区域的琴弦是钢丝弦,为高音区;右手低音区琴弦为铜质弦。18个琴码(kharak)平分为两排,每排九个琴码,构成高、中、低三个音区,共构成27个音。由于最高的F音同音重复设置三次,因此,总共为25个音高。同时,桑图尔的一对槌子(即琴竹)上有圈圈,演奏时,演奏者双手食指套入圈内,其他手指握住槌杆。

Setar(塞塔尔)

流行于西亚地区的一种琉特类弹弦乐器,形制为细长的琴颈,音箱像一个切半的葫芦,右手弹拨,左手在有品的琴颈上按弦演奏。

Songs of Sanaa(萨那歌曲)

也门的阿拉伯风格的萨那歌曲,为联合国教科文组织2003年公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”项目之一,指的是一种盛行于也门全国的传统音乐形式,内容包括整套歌曲系列。这种歌曲根植于14世纪以来的各种诗歌,通常是在庆典、重要的社会活动、婚礼守夜和每天下午的朋友、同事的聚会上表演。

萨那歌曲由一位独唱歌手演唱,两种古乐器伴奏:一种是也门琵琶,另一种是铜盘。同时,也可以伴以传统的舞蹈。乐手用两只大拇指顶着铜盘,用其他八个手指轻轻敲击。音乐旋律丰富,各具特色,但变调却极为稀少。演唱者的才华在于加强唱词的表意,修饰旋律,打动听众。这种音乐也可以为当地传统的民族舞蹈伴奏。唱词用也门当地方言和古代阿拉伯语写成,充满了优雅的辞藻和深切的情感,有着大量的双关语。也门人民把诗歌看作是文学的最高形式,而萨那歌曲的歌词则是诗歌的精髓,在也门广为引用,其他音乐形式,如民间舞蹈和流行音乐都会借鉴这悠扬的旋律。

尽管这种歌曲得名于也门历史名都萨那,但其实在全国各个城镇都能够听到其演唱,包括一些农村地区。事实上,萨那歌曲充满诗意的歌词经常是从全国各地的方言当中提炼出来的,而传统曲调则往往是歌手从其他音乐中借用而来的,特别是民间舞曲和当代音乐。

经济开发、传媒扩张以及移民大潮给也门带来新音乐的影响。虽然萨那

歌让也门人引以为豪,但音乐会的听众还是在逐渐减少,当今的音乐家们,尽管人数增长了,但他们也就掌握几首老歌。只有少数几位年长的音乐家们仍在传承着演唱萨那歌的传统和其中微妙的内涵。①

Tar(塔尔)

塔尔是一种流行于波斯及中亚地区的弹弦乐器,琴身共鸣箱形如阿拉伯数字“8”,上部略小、下部微大,细长的琴颈置于共鸣箱上方,设有二十余品,六弦,音域跨越两个八度以上。

The Al-Sirah Al-Hilaliyyah Epic(黑拉里亚史诗)

埃及地处非洲,但却属于阿拉伯文化。这部长篇口头流传的诗歌,又称黑拉里亚史诗。它讲述的是贝都因人巴尼黑拉勒(BaniHilal)部落在公元10世纪征服外族,开拓领土,从阿拉伯半岛移民至北非的传奇故事。这个传奇式的部落曾统治了北非中部的大片领土长达一个多世纪之久,后来被摩洛哥人消灭了。

从中世纪到19世纪,阿拉伯的民间文化中出现了12部口头传唱的史诗,其中只有黑拉里亚史诗有完整的音乐形式流传了下来,并且今天仍能够用其完整的音乐形式来表演。而且,这种曾经在中东阿拉伯世界广为流传的艺术形式,到今天只存在于埃及这一个国家了。

14世纪以来,史诗由专业诗人吟唱并自奏打击乐或“拉巴布”(一种二弦琴)。这种表演一般出现在婚礼、割礼仪式和私人聚会等场合,可持续50—100个小时。

吟唱史诗是一种重要而独特的文学和音乐表现形式,同时它还汇集了阿拉伯民族历史、习俗以及宗教信仰。许多与史诗相关的谚语和谜语现在仍在整个中东流传着,而且很多地区的地名以英雄名字命名。过去,传承人是在家族内部培养出来的,吟唱史诗是他们唯一的收入来源。直至今日,勤奋的学徒五岁便开始了学习,而且要坚持十年。学徒们要进行提高记忆能力的特

① 转引自联合国教科文组织2003年公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

殊培训，进行声乐和器乐的学习演练。同时他们还必须学会即兴评说，使故事情节更加贴近当代观众。

作为早期文学与音乐的表达形式，该史诗可以被认为是阿拉伯丰富的民间文化宝库的一部分，其中涵盖了历史、风俗、信仰、象征和传统。进入当代社会以来，大众娱乐形式如电视广播对史诗表演形成巨大的冲击，年轻人也越来越不能承受长期苛刻的表演训练，古老的艺术濒临消逝。而且，埃及旅游业的飞速发展使得一些年轻诗人放弃了完整的艺术宝库，反而只是挑拣其中一些简单的段落在餐馆和酒店里作民俗表演，以迎合非阿拉伯裔旅游者的简单欣赏。现在，能够表演全部史诗的诗人都已年逾七十了。①

The Mevlevi Sema Ceremony 托钵僧舞蹈仪式

土耳其的托钵僧舞蹈仪式为联合国教科文组织公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目。Mevlevi 是苏菲派的苦行修士会，于 1273 年在康尼亚创立，并从那里传遍奥特曼帝国。今天，全世界许多土耳其社区仍有苏菲派苦行修士，其中最为活跃和著名的地方仍是康尼亚和伊斯坦布尔。

苏菲派苦行修士以其圈舞著称。在舞蹈仪式（Sema）上，每次都要演奏“阿音”，它是特别的保留曲目。音乐包括四个部分，器乐部分是对比的节奏型，至少由一名歌手、一名长笛演奏者、一名定音鼓鼓手和一名铙钹手来表演。最早的音乐作品发源于 16 世纪中期，结合了波斯和土耳其音乐的传统。保留曲目被不断扩展，在 20 世纪早期之前形成雏形。

舞蹈者将在一处修道院中接受 1001 天的隐居式的训练，在那里通过祈祷、宗教音乐、诗歌和舞蹈，学习伦理观、行为准则和信仰。训练之后，他们仍是教会中的一员，但是回到他们的工作和家庭中，将把世俗生活与灵性结合在一起。

在数小时的禁食后，旋转者开始以左脚为支撑，用右脚作为动力腿做短暂的旋转。旋转者的身体应该是柔顺的，眼睛睁开但不能聚焦，以免视线模

---

① 转引自联合国教科文组织 2003 年公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

糊、流动。舞蹈仪式在巨大圆形的房间举行。1925年还俗政策的结果是所有的修士会教堂被关闭。许多教众在私人聚会中仍保留了他们的传统。30年后，土耳其政府又开始允许这种表演，但只能在公共场合举行。20世纪90年代后，约束松懈，私人团体再度出现，这些私立团体希望能重建原有的精神和该舞蹈仪式的隐秘特色。①

Zamr(扎姆尔)

该阿拉伯“唢呐”为双簧乐器，多用于游牧民族的合奏之中。

Zarb(扎卜鼓)

伊朗地区流行的一种单鼓皮高脚杯状鼓，源起于波斯王国时期。鼓身由整块胡桃木或桑木制成，高约40到45公分；鼓膜以山羊皮制成，直径20到28公分；用手指或手掌击敲，根据演奏手法的改变，可获得不同的音高。它是伊朗音乐中最重要的节奏乐器。

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

非洲篇

巴塔鼓/朝比木琴音乐/韭韭/科拉/姆班德或耶路撒勒玛舞/拇指钢琴/弓琴/开口木鼓/说话鼓/塔格巴纳的横吹喇叭音乐/热莱德口头遗产/中非阿卡俾格米人的口头传统/尤杜鼓/瓦利哈/维布扎治疗舞蹈仪式/木琴/尼亚加索拉的索索·巴拉木琴

Bata Drum(巴塔鼓)

双面鼓,鼓身呈锥形,一头较大,另一头较小。早期主要用于非洲尼日利亚约鲁巴地区(Yoruba)本土文化中的宗教崇拜活动,同时也是古巴、波多黎各等地经常使用的一种打击乐器。起初具有神、王权、政权或祖先的象征意义,现在已流行于当地居民的生活中,作为娱乐表演,或是传递信息之用。

Chopi Timbila(朝比木琴音乐)

莫桑比克的朝比是一个拥有自己民族语言的团体。他们居住在莫桑比克南部印海班省的南部地区。它因为有独特的音乐而闻名,朝比管弦乐队是由 5 到 30 个木琴组成,它们叫做缇姆比拉,这些乐器拥有多种型号和一系列不同的音区。木比拉(缇姆比拉的复式形式)是一种制作精良和调试过的木制乐器,是一种木板制成的木琴。它由生长缓慢的米万耶树制成,这种木材可以产生共鸣。在每个木制的细长板条下面都有一个被拉紧而产生共鸣的零件。这些板条被蜂蜡黏在一起,并用恩库索——一种植物的油作为润滑剂,使这个乐器产生了丰富的鼻腔音和典型的颤动音。

这种音乐是由一种叫做米戈度的管弦乐队演奏的,乐曲由许多缇姆比拉的大师写成,并由他们下一代的乐师传承和演奏。每年,许多新的曲子被谱成,并且在社区的重大节日如婚礼上演奏。所有年龄段的人都演奏缇姆比拉,学校的儿童们在他们的祖父身旁演奏。演出持续大约一个小时,并分为各种独奏和主题、各种节拍和特殊的缇姆比拉舞蹈。这种舞蹈由 2—12 人在乐队前表演。每个主题的节奏十分复杂,所以,演奏时表演者的左手经常敲打出不同于右手的节奏。

每一个缇姆比拉表演由一个姆再奴组成。姆再奴指伟大而庄严的歌曲。音乐家们轻柔而舒缓地演奏作品,同时,舞蹈者也会唱一首诗或讲一段演讲词,这些诗充满了幽默和讽刺意味,反映了当代的社会问题,也记录下历史事件。朝比缇姆比拉音乐由 16 世纪进入该地区的葡萄牙商人和传教士记述下

来，现在仍然继续发展着。[①]

Juju(韭韭)

尼日利亚西南部约鲁巴人的流行音乐体裁，受当地基督教赞美诗、美国黑人灵歌、乡村音乐，以及印度电影音乐等影响融合而成。表演场合多样，包括城市夜总会、婚丧嫁娶等活动。早期表演以班卓琴演奏者主唱，加上葫芦网状响器和手鼓演奏者组成；当代韭韭通常由歌手、打击乐手和吉他手三个部分组成。

Kora(科拉)

一种类似于竖琴与琉特琴(Harp-lute)的弹弦乐器，主要流行于曼丁哥语(Mandinka)地区，如冈比亚、塞内加尔或西非洲其他地区，诸如马里、几内亚等。科拉的共鸣箱很大，呈半球性，多为干瓜果壳制成，有一个长长的琴颈，共有21根琴弦，分为两组，一组11弦在左边，另一组10弦在右边。其音域非常宽广，从大字组的C到小字二组的e，跨度为三个八度还有余，并且有四种调弦方式。过去"科拉"使用皮制琴弦，目前多为尼龙琴弦。演奏者以双手弹奏，为非洲乐器中比较复杂的乐器。科拉一般为叙事歌唱伴奏，声音甜美，犹如竖琴。科拉伴奏下的歌曲内容通常是即兴创作的，许多是用来表现丧事的哀悼感情。当然，也有一些演奏水平较好的专门独奏家，创作一些技术复杂的独奏作品。科拉演奏者叫做Kora Jali，可以是伴奏者，也可能其本身就是歌手。

Mbende/Jerusarema Dance(姆班德或耶路撒勒玛舞)

姆班德舞蹈是一种在东津巴布韦木瑞瓦和乌宗巴-马兰巴-普风维地区的则祖鲁-绍那人中流行的舞蹈形式。

舞蹈的特色是：由一个鼓手打出多变的节奏，男人们敲击响板，女人们拍手，真假嗓音变换地歌唱，吹口哨。在这些声音的伴奏下，女人们的动作带有特技性和色情的色彩。不同于其他基于鼓点的东非舞蹈形式，姆班

---

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

德或耶路撒勒玛舞不依赖于复杂的步伐或大量的鼓手。它由一个主鼓手表演,不带任何唱词。舞蹈中蕴含着丰富的物质文化,包括鼓、响板、口哨和服装等。

舞蹈过程中,男人抽搐着手臂,强健地用右腿踢踏地面模仿鼹鼠挖洞的动作。舞蹈的古怪名字揭示了它几个世纪的兴衰。在殖民统治前,这一古老的生殖舞蹈被称为姆班德——修纳语鼹鼠的意思,这一动物被认为是繁殖力、性能力和家庭的象征。

在某个严厉的基督传教团的影响下——他们不赞成舞蹈如此直白的表现性——舞蹈的名字改为耶路撒勒玛,这个名字来自修纳语的圣城耶路撒冷,其意图是将这个传统的内涵转变为宗教内涵。今天,这两个名字都在使用。尽管传教士谴责反对,这一舞蹈仍然流行并成为反抗殖民统治中的自尊和身份认同的源泉。①

Mbira(拇指钢琴)

这件乐器有多种形式,最常见的是以数根制作过的铁条,按长短比例排列在一个开口的空心干葫芦上,这个葫芦壳也就是共鸣箱。也有木盒、木板或罐子等作为共鸣箱。铁条也就是发音的琴键,尺寸大小、长短不等,铁条琴键的数量也就不同。双手拇指或食指拨奏琴键,分有单排和多排琴键等不同种类。其不仅是独奏乐器,也常与其他乐器一起演奏组成乐队合奏。通常最长的键是最低音,比如是 do,那么,do 右边的键就是 re,do 左边的键就是 mi,如此左右往返构成音阶。音律也不尽相同,五音、六音和七音不等。“拇指钢琴”分有单排和多排琴键的不同种类。单排者大约有 5 至 20 个琴键不等,8 至 12 者最常见。可以是双排,也可以最多到三排琴键。最大的“拇指钢琴”有四十余个琴键之多。不少“拇指钢琴”上还会松松地安上两三个啤酒瓶的铁盖子,这些盖子随着琴键的振动产生一阵阵沙沙的声音,很有意思,非常有节奏的效果。我们可以想象,这乐器早在欧洲人来到非洲之前就已经有了,

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

那么啤酒瓶上的铁盖子无疑是殖民主义的“文化遗产”了。

Musical Bow(弓琴)

主要流行于非洲地区的弦鸣乐器。最初为狩猎之弓,由此发展而来为伴唱所用有音高的节奏乐器。各地形制不一,通常右手拨弦,通过左手调整弓弦张力获得不同音高;或以嘴唇或左手接触琴弦获得音高,右手以木棍击弦。各地弓琴形制不同,也有带干葫芦制成的共鸣箱,以增大音量。

Slit Drum(开口木鼓)

虽然人们称为开口鼓,但事实上其并不是一般膜鸣乐器的鼓,而是体鸣乐器。这种乐器在非洲、东南亚和大洋洲被普遍地使用。以圆木中间挖空,形成共鸣腔体,木头表面凿一个或几个呈“H”形状的开口,演奏者使用木棒敲击木头外表产生低沉的回声,不同的厚度鼓面产生不同的音高,主要用于模仿语言声调来传递信息。

Talking Drum(说话鼓)

一种流行于加纳、尼日利亚等非洲地区的鼓。作为乐器当然是其重要功能,但它同时也是一种语言、信号交流的工具。乐器多呈长筒形,双面蒙皮。右手握弯曲细长的鼓槌敲击鼓膜,并以左臂夹持的方式,松紧鼓身周围的绳索调整鼓膜音高,来产生模拟人声说话的语调。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短、鼓点多少、鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。演奏者右手以鼓槌敲击鼓面的不同部位,左手安放在鼓面的不同部位,使得鼓发出不同的音调。非洲不少民族和地区的语言是音调语言(Tonal Language),因此,人们利用鼓的不同声调来模仿语言的声调,加上模仿语音的重音、节奏和特定语句,这种鼓于是就具有了传递“语言”的功能,也因此被称为“说话”鼓。每个地区、家庭或个人都有专门的说话鼓的 Code(密码),使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

The Gbofe of Afounkaha: the Music of the Transverse Trumpets of the Tagbana Community(塔格巴纳的横吹喇叭音乐)

非洲科特迪瓦的“格玻夫”(Gbofe)主要流行在塔格巴纳族群的阿封卡哈

村庄。“格玻夫”是一种侧面鼓起的喇叭类吹奏乐器，被用于塔格巴纳人的宗教礼仪和传统庆典上。格玻夫通常的含义还不仅是指这种乐器，它还包括演奏者、整个音乐或整个演奏过程。

格玻夫喇叭通常是用木头制成，其制作材料是树根外护一层牛皮。制作时的过程也十分隆重，需要举行一个砍树根的仪式。格玻夫乐队由六人组成，其中只有主角一人使用格玻夫进行吹奏。六个不同的月牙形喇叭(50—70 cm)同时吹奏，产生的音阶有如塔格巴纳语中的词汇。格玻夫的进行当中，要伴以传统的鼓乐，由盛装的男性舞蹈，妇女在旁边伴唱。喇叭吹奏的音乐和歌手由打击乐伴奏，这样才能表现节奏，形成格玻夫的音乐结构。因为塔格巴纳方言是一种独特的音调语言，所以“文字”都可以被妇女唱诗班用喇叭“翻译”出来。

格玻夫艺术通常用于传统的仪式和庆典上，根据不同的场合，传达不同的内容，诸如感恩道谢、赞扬、爱情、讥讽、丧痛、伦理道德教育、日常教育和生活等。它有着重要的社会作用，可使拥有这一传统技能的人得到尊敬和名望，还可使个人融入社会。格玻夫的艺人都要经过传习，最普遍的方式是父子相传。才华出众的年轻人也能够参加仪式。

目前，工业化及农村迁徙已经威胁到格玻夫的继续发展。另外，年轻人对传统艺术失去兴趣，也使得格玻夫的存在空间受到了挑战。

联合国世界遗产委员会针对格玻夫制定的保护计划，包括要在当地学校增开格玻夫课程、对格玻夫进行全面普查、组织节目来增强传统艺术的活力、为年轻音乐家设立奖学金等方面内容。①

The Oral Heritage of Gelede(热莱德口头遗产)

非洲热莱德的口头遗产主要包含在贝宁的纽鲁巴人、丰族和玛西族部落举行庆典的舞蹈之中。在欢快的舞蹈表演中，舞蹈的表演者边跳边唱着纽鲁巴语的歌曲，讲述着民间流传的历史和神话故事。

---

① 转引自联合国教科文组织2001年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

一个多世纪以来，纽鲁巴人、丰族、玛西族保留下这种传统习俗，以娴熟的舞蹈欢庆丰收。每年收获季节以后，或遇有重要活动，干旱或流行病发生时，约鲁巴纳戈族和部分玛西族、丰族人都要跳舞或举行传统典礼活动。这种演出以其雕刻面具而别开生面，演员戴着它，唱着约鲁巴语的歌曲，叙述约鲁巴纳戈民族的历史和传奇神话故事。舞者带上个性鲜明的面具，带领人们追溯历史的时候，观众也会参与到表演中来。

演出前有大量的工艺准备工作：雕塑面具和制作服装。整个族群分成男女两组，各由一名男女领队负责（由妇女负责面具制作的群体，只此一例）。仪式通常是在半夜开始，舞蹈者在附近房屋作准备，穿上服装后在广场上演出。歌手首先出场，由一位鼓手伴奏，然后是舞蹈演员出场，乐队随行。歌者、舞者都戴起神怪面具，在音乐伴奏下进行着模仿人类生活的表演。节目一般是讽刺和嘲弄，特别是借助讽刺面具谴责种种越轨行为。

热莱德起源于从母系社会到父系社会的过渡时期，反映了从母系社会到族长制社会的转变过程。传说人们用这种舞蹈安抚失落的母亲们，并向始祖母依亚尼亚和祖先的神灵表示敬意。动物的形象常被采用，诸如蛇——权力的象征，鸟——母亲们的使者。

技术发展和旅游的过度开发，危害着热莱德作为口头遗产的未来。联合国世界遗产委员会的保护计划，包括建立一个专供表演与培训手工艺者和学生的社区中心，制作热莱德的口头遗产的视听材料，整理一份包括热莱德及有关的氏族、面具、工艺品等相关内容的完整目录。并且建议，为增加现代人对热莱德的口头遗产的认知，在国内外的节日活动中出售热莱德人的手工艺品。[①]

The Oral Traditions of the Aka Pygmies of Central Africa（中非阿卡俾格米人的口头传统）

阿卡人（全称阿卡俾格米人）目前居住在中非共和国西南部，是一个大约

① 转引自联合国教科文组织2001年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

5000人的部族。他们是中非最早期的居民。阿卡人的口语传统非常独特，他们的音乐传统完全不同于周边民族，并且区别于非洲大陆上任何地方的音乐。这是一种非常复杂的四声部的复调音乐。尤其不同凡响的是，所有阿卡人都通晓这种声乐技巧，包括孩子。他们对这种口语传统经常实践并极其熟练。

音乐和舞蹈向来都与阿卡居民的社会文化活动密不可分。阿卡人的口语传统与全部社会文化事件相关联，其组成部分包括一整套完整的阿卡族仪式，具体地说，它们是阿卡地区各种活动的有机组成部分。各种与狩猎、领地划分、集会、新营地落成、葬礼等有关的仪式或活动都少不了这种艺术。

阿卡人的口语重视自然表现，与记谱的复调音乐不同，阿卡人表演的这种复调声乐允许演唱者即兴发挥。不像其他复调音乐记录在纸上，阿卡人常常是有感而发或即席创作。他们创造了十分复杂的音乐形式，在表演的过程中，每个演唱者都可以变换声音，产生大量的变调，让听众感到音乐在持续不断地变化。这种演唱一般要用打击乐和弦乐伴奏，不同的场合用不同的乐器。

在手工制作的乐器中，最常用的有堂堂鼓(Enzeko)、一种竖琴(Geedalebagongo)和一种单弦弓(Mbela)。他们唱歌为的是传承知识，从而增强集体凝聚力，保持群体价值观。舞蹈则伴随掌声的节奏来表演，舞蹈既有男人跳的，也有男女混合的，还有夫妇的，甚至独舞，根据仪式而定。伴奏通常根据不同的环境氛围而使用各式各样的打击乐器。总之跟着节奏击掌起舞。舞蹈动作来源于俾格米人的日常生活、动物形态及森林狩猎等。

阿卡人的口头传统世世代代完全依靠口头传承。儿童在十分年幼的时候就参加仪式活动，使得这种音乐知识在整个族群中被保存下来。

阿卡人细心经营着他们的复调音乐，这一音乐传统在世世代代都得到成功的保护，几岁的孩子也同样承担继承的任务。但阿卡人的生活方式已经强烈地被今天的迅速改变的社会所破坏。社会急剧的变迁对阿卡人的生活方式有着破坏性的影响，由旅游过度开发引起的森林采伐、农村迁徙，收音机里现代音乐的冲击、民俗的削弱，是致使传统文化消失的主要原因。这一切致

使阿卡人的口语传统中很多传统的风俗正在逐渐地消失。[1]

Udu Drum(尤杜鼓)

一种非洲鼓,名称源于伊博语"水壶"一词,其形状也似如水壶,在"壶"的顶端和颈部的一侧各有一个圆形的音孔,通常用黏土制作而成,广泛用于各种音乐形式中。

Valiha(瓦利哈)

一种竹制的弹奏乐器,俗称非洲竹筒琴,盛行于非洲马达加斯加。琴身约1.4米长左右,一般为13弦,根据琴身长短,弦数可增减。琴弦头尾固定于竹筒两端,围绕竹筒一圈,以小段竹块为琴码分隔有效振动弦长及音高,可快速弹奏单音或双音旋律及和弦。马达加斯加竹筒琴不仅用于演奏当地传统音乐,由于受法国殖民地影响,它也常用于演奏欧洲古典音乐。类似乐器亦多见于东南亚地区。详见第一部分"世界音乐人文叙事"相关内容。

Vimbuza Healing Dance(维布扎治疗舞蹈仪式)

维布扎是非洲马拉维北部地区塔布卡族中流行的康复舞蹈。它由传统的医治者表演,用以治疗各种精神疾病。大多数的病人是患西方心理学所谓抑郁症的妇女。病人们由有名望的医者医治,他们建立了一个叫"坦费瑞"的乡村住所,在那里为病人提供数周或数月住宿和治疗。经过具体诊断后,病人要经历一个特殊的康复仪式。为此,村里的孩子和妇女在坦费瑞将渐入迷狂状态的病人围起,演唱一种呼唤神灵的特殊歌曲。男性只有击鼓伴奏的人可以参加仪式,有些情况下,还有男性医师。有时,仪式以"开勒帕"的方式结束,即将一只鸡作为祭品供给医师。仪式可持续整夜或大半天。

维布扎康复仪式可以追溯到19世纪中叶,那时从南非逃离的恩格尼武士入侵马拉维湖地区,塔布卡和其他居民都被征服。维布扎舞蹈便具有了释放所受压迫的含义。后来它在英国殖民统治时期,演变成了康复舞蹈,尽管这被基督教传教士所禁止。那些病人通过神灵附体的癫狂状态,以周围社会

---

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

所能接受和理解的方式表达自己所经受的精神折磨。今天，维布扎被认为是一种在其他医术无效时的有益补偿。[①]

Xylophone(木琴)

Xylophone一般统称为木琴。非洲的木琴几乎遍及所有地区，各地形状、尺寸、音域都有不同，从7到25个音键不等。大者有支撑木桩，放置在地上演奏；小者以绳索套在人的脖子上演奏。中非的木琴上，每个音键都带有一个共鸣箱的空心的干葫芦，使得乐器发音动听、洪亮。而且，中非的木琴演奏者们常常聚集在一起合奏，在集市、广场和热闹的场所，经常可以见到三五成组的木琴表演。在南部非洲的东面，人们甚至将木琴组合成一定规模的乐队，大小不一的木琴一同演奏，少者六七架，多者十几架，可以想象，其情景是非常壮观的。

Xylophone Sosso-Bala in Nyagassola(尼亚加索拉的索索·巴拉木琴)

“索索·巴拉”是一种打击乐器。在非洲几内亚的尼亚加索拉村庄中的望族多卡拉家族内，使用索索·巴拉进行的室内乐演奏也叫“索索·巴拉”。

曼丁格(Mandingue)族群分散在原古代马里帝国的领土上。自13世纪该帝国建立后，索索·巴拉就被视为曼丁格人民自由和团结的象征。索索·巴拉流行的文化地域和多卡拉家族的领地是重叠的，这个家族住在几内亚的尼亚加索拉村。

从13世纪起，演奏索索·巴拉的场面就代表着当地社会的自由和团结。索索·巴拉是一种西非木琴，一种神圣的乐器，长1.24米，由20个长度不等的小薄片组成，每片下面有一个共鸣器。

多卡拉家族的族长就是这种打击乐器索索·巴拉的守护人，也只有他才可以在特殊场合如穆斯林新年或某些葬礼上演奏索索·巴拉，同时，他也担当着教授当地7岁以上的儿童学习演奏索索·巴拉的职责。索索·巴拉多用来伴奏中世纪非洲史诗，主要是马里帝国创建者如苏茅洛·坎特和桑迪

---

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

塔·基塔等的赞歌。

索索·巴拉及其表演地正受到农村人口外流、不法文物商人介入和频繁的火灾发生的威胁。联合国世界遗产委员会的保护计划列出了几方面内容：在推广方面，建议举行“索索·巴拉音乐节”，向年轻人介绍乐器的制作工艺；在收集方面，在尼亚加索拉建立一个收藏索索·巴拉的博物馆和专门的图书馆；在教育方面，要建立一所索索·巴拉学校，向孩子们传授知识；在自然环境方面，要注重保护尼亚加索拉及其周围生态环境，控制沙漠入侵。[①]

① 转引自联合国教科文组织2001年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

欧洲篇

手风琴/阿尔巴尼亚民间低声部复调音乐/木制长号/钦巴龙/风笛/巴拉莱卡琴/贝拉·巴托克/亚美尼亚杏木双簧管音乐/民间小提琴/弗拉门戈/伏佳拉——牧羊人长笛及其音乐/格鲁吉亚复调演唱/古斯利琴/吉卜赛音乐/哈登角小提琴/霍恩波斯特—萨克斯乐器分类体系/爱尔兰竖琴或凯尔特竖琴/堪特列/克莱兹莫/柯达伊/乐锯/西班牙吉他/斯特拉蒂瓦里和阿马蒂/阿尔及利亚古拉拉地区的阿赫里/波罗的海的歌舞庆典/比斯萃萨的巴比——肖普鲁克地区古老的复调音乐、舞蹈和仪式习俗/卡鲁斯仪式舞蹈/班什狂欢节/塞梅斯基的文化空间与口头文化/撒丁岛牧歌文化——多声部民歌/哨笛/约德尔

Accordion(手风琴)

多种自由簧气鸣乐器的总称。1829 年奥地利乐器制造家西里尔·代米安改进前人设计获得了专利权。其形制多样,广泛流传于世界各地,主要可分为键盘式与键钮式两大类,后者又称“巴扬”。结构上主要包括键盘或键钮、贝司(低音钮键)、音栓、风箱、音屉、簧片、外壳等。演奏时通过肩带将琴悬于胸前,左手推拉风箱鼓风驱动簧片发音并操作低音钮键,右手演奏键盘或键钮机构并通过音栓改变音色。在欧洲,各国有着不同形制和尺寸的手风琴,如德国、英国六角都有六角手风琴。例如,英国六角手风琴一般为六角形,但也有八角形的;德国六角手风琴事实上只有四角。六角手风琴有 48 或甚至 56 个键钮,音域跨越三个八度以上。六角手风琴体积较小,携带便利,因此而成为当地歌舞表演的重要乐器。

Albanian Folk Iso-Polyphony(阿尔巴尼亚民间低声部复调音乐)

阿尔巴尼亚的传统复调音乐,可分为两种主要风格:北阿尔巴尼亚黑格斯人(Ghegs)的表演风格,居住在阿尔巴尼亚南部的来布斯人(Labs)的表演风格。此处主要指南阿尔巴尼亚托斯克斯人(Tosks)和来布斯人的平行复调音乐。

“Iso”一词所指的形式与拜占庭教堂音乐“ison”有关,特指低音声部,即伴唱复调。这种低声部有两种表演方式:在托斯克斯人中,常用“唉”这一衬词使低音持续不断,并采用错位呼吸法;而来布斯人的表演中,低音有时采用带节奏的音调,伴随歌词演唱。二声部、三声部、四声部复调各不相同。二声部平行复调是阿尔巴尼亚复调音乐中最简单的形式,流行于整个南阿尔巴尼亚地区。平行复调主要由男性表演,但也有少数女歌手。

这种音乐广泛应用于各类社会活动,如婚礼、丧葬、丰收庆典、宗教仪式以及节日庆典,像著名的阿尔巴尼亚民俗节日“吉若卡斯特拉”(Gjirokastra)。作为歌唱形式,阿尔巴尼亚的复调包括三部分:两个独唱部分,一个旋律部分

和伴随合唱低声部的对位旋律。较少见的四部歌唱结构，仅见于来布斯人的音乐。这一形式同样包括两个独唱部分，但由双低音声部伴唱，一个合唱部分和一个独唱段落。独唱部分的结构因低声部演唱方式的不同而不同，但两种低音类型存在大量的变化结构，特别是持续音的风格，它流行于这一音乐种类所有的表演团体中。

过去的几十年，逐渐增加的文化旅游以及研究团体对这一特有民族传统的关注不断增长，为阿尔巴尼亚平行复调的复兴作出了贡献。①

Alpenhorn（木制长号）

木制长号是瑞士阿尔卑斯山区最为出名的吹奏乐器，乐器树干挖空而成，长短不一，长者达数米，短者不到1米，筒体至号口略微呈弯曲。号筒一端为吹嘴，较小；另一端为号口呈喇叭状，自然泛音构成音律演奏。该乐器的历史可以追溯至公元2世纪，由于阿尔卑斯山区的特点，这种木制长号成为了牧羊人呼唤牛群的重要手段。之后，它也逐渐成为民间广泛使用的传递信号的工具和演奏民间传统曲调的乐器。

Cimbalom（钦巴龙）

也称为匈牙利扬琴，弦鸣乐器。1874年由匈牙利乐器制作商约瑟夫·尚达（V. JosefSchunda）在布达佩斯所发明，多在东欧吉卜赛人小乐队中使用，也被称为音乐会钦巴龙。琴体为不规则四边形的木质音箱，上绷金属制的琴弦，演奏时以琴锤敲击琴弦发声。钦巴龙体形较大，以可拆卸的支架支撑，置有延音踏板，音域达四个八度。如今该乐器也在罗马尼亚、乌克兰、希腊、伊朗、捷克等国家民间音乐中使用。

Bagpipe（风笛）

广泛流行在欧洲的民族乐器，为簧片类气鸣乐器。风笛的构成主要部分有二：一为弹性皮革制成，用来贮藏空气的风袋；另一为具有发音作用的一根或数根（后者较为常见）单簧笛管，或双簧笛管。簧管衔接风袋，供应所需

---

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

之风。风笛一词，主要指爱尔兰与苏格兰的各种风笛。管中的一只或两只作为调音管，每根只产生一个音，作为伴奏之用。有些风笛，袋中的空气是由嘴经过一根附加的吹管供应的；另有一些风笛的风则由夹在腋下的两个小风箱供应，用胳膊操纵。前一种有老爱尔兰风笛、苏格兰高原风笛，和法国、德国等风笛；后一种则有英国诺森布里亚风笛、现代爱尔兰风笛、加里西亚风笛、法国牧瑟风笛等。

苏格兰风笛的发音嘹亮、优美并能持续不断。古代它曾是苏格兰人打仗时使用的一种特殊武器，并由苏格兰王室规定为军队专用，在战场上用这种强大、奇特的音响配合鼓声来惊吓敌人。直到苏格兰被英国人战胜后才废弃。在苏格兰民间，这种风笛及其演奏的曲调一直作为一种传奇事物而世代相传，在某种程度上已成为苏格兰的民族传统音乐。19 世纪，风笛竞赛更是在苏格兰民间风起云涌，因而造就出许多著名的风笛手。直到今天，苏格兰的高地风笛曲在社会中仍扮演着一个相当重要的角色。今天，风笛已为世界各地域的人们所熟知与演奏，苏格兰人更是通过风笛感受着凯尔特先祖留给他们的宝贵精神财富。在世人心中，苏格兰风笛并不是单指乐器本身，它还连接着苏格兰高地传统文化的历史，风笛与呢绒格裙早已成为苏格兰民族的象征。

虽然风笛是一个古老的乐器，但其音色淳朴甜美，穿透力强，并以持续音见长，特别是它的持续低音最富特色，民间的风笛演奏具有欧洲乡村风情的田园风格。现在人们依然能感受到它的存在。在电影《勇敢的心》、《泰坦尼克》中都有传统风笛风格演奏的音乐。①

Balalaika(巴拉莱卡琴)

俄国古老的民间音乐弹拨乐器。琴身木制，呈三角形，也因此成为俄罗斯三角琴。琴颈细长，带有可移动的品、三根琴弦。形制大小有六种，音域和音高各不相同，即分有高音、次高音、中音、次中音、低音及倍低音六个声部，一般以四度定弦。高声部的巴拉莱卡琴以手指弹奏，低音声部的琴用皮革制

---

① 本条根据百度“风笛”相关材料编辑 http：//baike. baidu. com/view/66363. htm

的拨子弹拨。该乐器擅长于表现活泼、欢快、明亮、轻松富有节奏感的音乐，经常用于声乐和舞蹈伴奏，十几把巴拉莱卡琴构成的大型乐队，效果似管弦乐队。

Bela Bartok(贝拉·巴托克)

20世纪最重要的作曲家及民族音乐研究者之一。为了研究和创作具有民族特性的音乐作品，巴托克自1905年开始长达数十年的民歌收集和研究，足迹踏遍匈牙利、罗马尼亚、前南斯拉夫、斯洛伐克、土耳其等地，采集和整理了民歌三万余首。同时，他对这些民歌进行了深入的学术研究和分析，先后撰写了许多论文：《匈牙利民歌的分节结构》(1906年，并以此获得了博士学位)、《比较音乐民俗学》(1919年)。1930年起，他又开设了民间音乐课，在此基础上撰写了重要专著《论匈牙利民间音乐》。1937年，巴托克发表了论文《民歌研究和民族主义》。这些研究以及包括著作《斯洛伐克的民歌》和《匈牙利民众音乐体系》对他的创作产生了强烈的影响，因而构成了巴托克以匈牙利民族风格为特点，并具有20世纪音乐思想及创作特征的表达方式。因此，巴托克被称为20世纪最伟大的民族作曲家之一。

巴托克主要音乐作品涉及歌剧(如《蓝胡子公爵的城堡》)、舞剧(如《奇异的满大人》)、乐队作品(如《舞蹈组曲》、《弦乐打击乐与钢片琴的音乐》、《乐队协奏曲》等)，还有三部钢琴协奏曲、六部弦乐四重奏以及钢琴作品《献给孩子》、《小宇宙》等。

Duduk Music(亚美尼亚杏木双簧管音乐)

杏木双簧管(duduk)是亚美尼亚的管乐器，由杏木制成，有一至两个叶簧片，音色柔和，带有些许鼻音。杏木双簧管或称杏木管，属气鸣乐器，包括阿塞拜疆和伊朗的“巴拉班”(balaban)，以及常见于格鲁吉亚的双簧管和土耳其的“奈”(ney)。柔软的木质是雕制乐器主体部分的理想材质。簧片(称为ghamish或vegheg)则由生长于阿拉克斯(Alax)河边的一种本地植物制成。

亚美尼亚的杏木双簧管音乐可以追溯到亚美尼亚泰格兰大帝时代(公元前95年—前55年)。亚美尼亚中世纪的诸多文献中，有对这种乐器的描述。杏木双簧管为亚美尼亚各地区的民间歌舞伴奏，在婚礼、丧葬等社会事件中

也有这种双簧管演奏。虽然也有许多著名的杏木双簧管独奏家，如 Gevorg Dabaghyan 和 Vache Sharafyan 等，但杏木双簧管还是以二重奏为主要演奏形式。其中一名演奏者用循环呼吸法演奏出持续低音作引子，营造气氛；另一名演奏者则逐步展开复杂的旋律并进行即兴创作。

杏木双簧管有四种型号，长度由 24 厘米至 40 厘米不等，可演奏 1—4 个或 1—3 个八度范围内的所有音。因此，杏木双簧管可据作品内容和上下连接关系表现各种情绪。40 厘米长的杏木双簧管，被认为最适于表现情歌，比它小一号的杏木双簧管则通常为舞蹈伴奏。今天，艺人仍在不断创造和实践着不同形式的杏木双簧管。很多亚美尼亚人认为，杏木双簧管是最善于表现温馨、喜悦和亚美尼亚人社会历史的乐器。①

Fiddle(民间小提琴)

这个词在学术上具有相当广义的意思，泛指所有提琴类弓弦乐器，即凡是呈 Lute 形状，以弓来演奏的，不论是艺术化的还是民间的拉弦乐器都称为 Fiddle。比如中世纪的小提琴(Medieval Fiddle)、现代小提琴(Violin)、雷贝克(Rebec)、轮擦提琴(Hurdy-gurdy)，以及民间小提琴(Folk Fiddle)等都属于一个家族的乐器。目前比较简单的区分，就是古典音乐中的小提琴就是 Violin，民间和传统音乐中使用的小提琴就是 Fiddle，特指使用于欧洲民间音乐或北美乡村音乐中表演的小提琴。从乐器的制作、材料和形状上来说，西方古典音乐的小提琴(Violin)和民间小提琴(Fiddle)并没有太大的差别。但是，使用范围、音乐内容和演奏方法以及制作要求都有所不同。

尽管 Fiddle 的形状看上去和小提琴一样，Fiddle 属于民间乐器，原来主要流行于爱尔兰、苏格兰、英格兰等民间音乐中。随着英国开垦者来到美洲新大陆，Fiddle 也随之进入了美国的乡村音乐中。演奏民间音乐的 Fiddle 没有像小提琴那样具有一整套练习方法、演奏艺术和音乐作品，内容相对来说要简单得多。Fiddle 只用一把位就能够表现它的音乐所需要的一切了。所

---

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

以，演奏上不是非常严格，有许多 Fiddle 演奏家将琴搁在手臂上演奏。Fiddle 演奏主要用于舞蹈伴奏和节庆活动，音乐都是快速音型的，带有强烈的符点、切分和装饰音风格，而且弓法多变复杂。民间小提琴的演奏者大多为业余爱好者，以口传心授的传统方式传承曲调和演奏，音乐作品基本上都是一些民间曲调。

Flamenco(弗拉门戈)

一种源自西班牙南部安达卢西亚地区的艺术形式，包括歌曲、舞蹈和吉他音乐，以激昂的活力和鲜明的节奏著称。弗拉门戈的确切起源目前尚无定论，但在其产生和发展过程中吉卜赛音乐和舞蹈风格的强烈影响显而易见。其与斗牛并称为西班牙两大国粹之一。有记载的弗拉门戈历史只有两百多年，但关于弗拉门戈的来源说法很多。通常认为源于吉卜赛、安塔路西亚、阿拉伯还有西班牙犹太人的民间歌舞。十四五世纪，吉卜赛流浪者把东方的印度踢踏舞风、阿拉伯的神秘感伤风情融合在自己泼辣奔放的歌舞中，带到了西班牙。从 19 世纪起，吉卜赛人开始在咖啡馆里跳舞，并以此为业。虽然吉卜赛人并非弗拉门戈唯一的创造者，但他们对于弗拉门戈的形成功不可没，而且直到现在弗拉门戈艺术的中心仍是传统吉卜赛人居住的地方。于是，弗拉门戈一词首先用来称呼他们当时的音乐和舞蹈。

弗拉明戈音乐主要运用三种特色的调式音阶，节拍形式丰富多变，复拍子的使用较多；除清唱和吉他独奏外，舞曲是另一种重要的音乐形式。弗拉明戈歌舞音乐的主要伴奏乐器是吉他和响板，在表演中舞者踩踏地板的声音和参与者的击掌声也构成重要的音乐元素。弗拉明戈吉他风格强调节奏和即兴，与古典吉他演奏风格形成鲜明对比。

弗拉门戈舞蹈热情、奔放、优美、刚健，形象地体现了西班牙人民的民族气质。它也是萨尔苏埃拉的重要艺术源泉。这种舞蹈正是表达吉卜赛人爱恨情愁的最佳载体。此舞具有三大要素——伴奏、伴唱和舞蹈，表现主题多为上帝、女人、爱情等内容。跳弗拉门戈舞时的动作要领在于注重全身各部位动作间的充分协调，或用脚踏击，或捻动手指发出响声，或手持响板敲击而舞；每个舞句中起止与终结动作的感觉和神态，以及使顺畅的呼吸贯穿始终，

特别是在举手时要用鼻吸气，而在手落下时则要大口呼气。只有这样，演员的手与臂才能看上去松弛而有弹性、柔软而有韧劲。头、肩、腰、臀和双臂的动作强烈而协调。手臂的正确使用是弗拉门戈舞中难度较大的部分，需要多年的训练才能真正在脚跟雨点般迅速击地的同时保持手臂以及上身的松弛，它是技术与艺术的完美统一。近年来在年青一代中，已有人将弗拉门戈艺术与爵士乐、巴西的博萨诺瓦、加勒比海的沙尔萨和布鲁斯摇滚乐相结合，形成了一种新的流派。①

Fujara Musical Instrument and its Music（伏佳拉——牧羊人长笛及其音乐）

伏佳拉是一种由斯洛伐克牧羊人演奏的三个音孔的很长的长笛。它被认为是完整的斯洛伐克传统文化的组成部分。

笛子的主要部分有160—200厘米长，它和一个50—80厘米的稍短的突起相连，它能使气流通过而到达很宽的低音部分。这种乐器有一种特殊的粗糙声音，主要是用来呼叫。这种忧郁的、带有狂想色彩的表达形式是根据歌曲的内容形成的，这个内容与牧民的日常生活和工作以及他们为了自由和权利所进行的斗争有关。伏佳拉的保留曲目是以声学技术所决定的旋律为基础的，如溪流的声音、流水汩汩的声音，及伏佳拉模仿的自然界的其他声音。伏佳拉不仅是一种乐器，它还是精制的个性化的装饰物，有很高的艺术价值。

在19世纪和20世纪里，伏佳拉已经超出了牧羊人使用的价值而为众人所知。在节日庆典中，这种乐器被泊泊安尼（Podpol'anie）地区的音乐家演奏，在整个斯洛伐克获得公认和欢迎。这种乐器在一年里的各种各样的场合中被演奏，但是主要是从春天到秋天，由牧羊人和职业的乐师演奏，在代提瓦等城市表演。②

Georgian Polyphonic Singing（格鲁吉亚复调演唱）

民间歌曲在格鲁吉亚文化中占有重要地位。在格鲁吉亚这个语言和文

---

① 本条根据百度“弗拉门戈”相关材料编辑 http://baike.baidu.com/view/25934.htm

② 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

化长期受到侵略者压抑的国家里，以格鲁吉亚语演唱复调音乐是长期的传统。复调歌唱是当地欢庆节日时的一种演唱形式。

格鲁吉亚复调音乐共有三种：复合复调，在斯瓦耐提流行；低音伴奏的复调对话，在格鲁吉亚东部流行；对照复调有三个即兴演唱部分，在格鲁吉亚的西部流行。属于复合复调的查克路罗歌，通常在宴会和节日餐桌边演唱，它的特征是使用暗喻并包含真假嗓音的演唱和男歌手用假嗓表演的公鸡报晓声。

查克路罗起源于公元 8 世纪早期当地的葡萄酒祭仪和葡萄酒文化。复调唱法则大约产生于 12 至 14 世纪格鲁吉亚文艺复兴时期。

在宴会上演唱节庆歌曲(如长寿歌)是与葡萄祭仪相联系的传统，可追溯到 8 世纪。在当时，歌曲渗透到社会生活的各个方面，从田间地头的劳作(如纳都瑞就是把劳作的声音融进音乐中)，治疗疾病，到庆祝圣诞等节日都有专门的歌曲。拜占庭礼拜式的圣歌也融入到格鲁吉亚的复调音乐之中，并成为复调音乐的主要表达形式，由两位男声独唱演员和男声合唱团用熟练的技巧演唱。

查克路罗受到的威胁主要有三个方面：农村迁徙、工业化发展以及西方音乐的影响。

联合国世界遗产委员会制定的保护计划，包括重新灌制老唱片、制作录像带、建立资料库和保护系统等等。计划还要求将老歌唱家的歌唱技巧记录下来，并对与查克路罗的起源有关的葡萄酒文化的资料加以收集。为弘扬民族遗产，格鲁吉亚民间歌曲国际中心正在筹备复调歌唱音乐节和民间音乐会。①

Gusli(古斯利琴)

这是一种东欧民间乐器。Gusli 是从早期的斯拉夫语 Gosl(意思是“弦”)发展而来的。古斯利琴的乐器形制类似于中国的扬琴，但是要小得多，是一个木制扁盒子形状的音箱，上面张许多琴弦。各地古斯利琴的形制和弦数不同，例如克罗地亚地区的为一弦，前南斯拉夫的波斯尼亚克拉伊纳为两

---

① 转引自联合国教科文组织 2001 年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

弦，俄罗斯等其他地区则为多弦。这种结构类型的乐器（比如筝、古琴等），属于Zither类。不同的形状、不同的琴弦安置方式、不同的演奏方法形成不同种类的Zither乐器。古斯利琴没有琴马，一根弦一音，音域较窄，双手弹拨。早年的古斯利琴是挂在演奏者脖子上进行演奏，如同中世纪游吟诗人那样边走边唱；目前一般安放在双膝上，或怀抱在胸前演奏。

Gypsy Music（吉卜赛音乐）

流浪于欧洲的吉卜赛人的音乐，在中欧和东欧有着悠久的传统，尤其是在匈牙利、罗马尼亚和前南斯拉夫。典型的吉卜赛音乐包括缓慢而忧伤的歌曲和有舞蹈相伴的快速旋律。一般以弹舌、拍掌、敲击木勺和其他的民间技巧进行伴奏。吉卜赛音乐也指吉卜赛人在游历欧洲各国时，其音乐与当地民间音乐融合而形成的一种器乐音乐形式。这种音乐的形式主要以弦乐器演出，乐器根据地区不同而改变，但是首要的是一件钦巴龙和一把小提琴（罗马尼亚则以排箫为主要乐器）。

Hardanger fiddle（哈登角小提琴）

挪威民间小提琴，挪威语称为hardingfele。最早的哈登角小提琴于1651年出现在挪威哈当厄尔海港，但在形状上与现代哈登角小提琴不同。1850年前后，哈登角小提琴基本定型。哈登角小提琴琴身与普通小提琴琴身相似，但琴板极薄。典型的哈登角小提琴张有四根旋律琴弦和四至五根持续音琴弦，持续音琴弦安装在指板下面。在演奏方式上，哈登角小提琴也与普通小提琴相似，但拉奏旋律音琴弦时，指板下面的持续音琴弦因受振动而产生共鸣回声持续音。哈登角小提琴外观秀丽，琴头刻有女性头像，琴弦轴、指板、拉线板上都雕有图案并镶嵌着珍珠，面板和背板也雕有图案。挪威的哈登角小提琴演奏家不识乐谱，而是通过口传心授的方式记忆音乐，他们使用的民间音阶和调式体系也不同于西方艺术音乐体系。通常，哈登角小提琴的定调比小提琴定调高，最常用的定弦为A－D－A－E，但在不同地区，或在演奏不同风格的音乐时，定弦也不同。哈登角小提琴最常用于舞蹈和婚礼场合。挪威山区较多，民间往来受到限制，各地区的哈登角小提琴演奏风格也因此各具特色。但是，受基督教影响较大的地区将该乐器视为魔鬼，对其加

以排斥。其他地区则仍保持着演奏哈登角小提琴的传统。[①]

Hornbostel-Sachs System of Musical Instrument Classification(霍恩波斯特—萨克斯乐器分类体系)

简称H-S乐器分类体系。鉴于比利时乐器博物馆收藏需要,乐器管理员马依龙(Victor-Charles Mahillon)于1880年提出自鸣乐器(self-sounders)、膜鸣乐器(membrane instruments)、弦鸣乐器(stringed instruments)和气鸣乐器(wind instruments)的分类。在此基础上,1914年奥地利音乐学家霍恩伯斯特(Erich M. vonHornbostel)和美籍德国音学家萨克斯(C. Sachs)在《民族学杂志》上发表了该"H-S乐器分类法"。该分类法是根据物体发声振动原理,并结合图数编目进位方法,将乐器类为:弦鸣乐器(chordophones)、气鸣乐器(aerophones)、体鸣乐器(idiophones)、膜鸣乐器(membranophones)以及电鸣乐器(electronphones)。"电鸣乐器"的归类并不合理,因为其并非是一种物体振动方式,所以也没有被普遍采用。前四种的分类虽然在细分进位的各级别分类中依然有一些不合理之处,但由于其具有较清楚的逻辑关系,并涵盖了世界大多数乐器种类,故而依然作为迄今较为完善的乐器分类体系而被广泛使用。

Irish harp, or Celtic harp (爱尔兰竖琴,或凯尔特竖琴)

其来源已很难追究,但普遍认为其灵感从弓演变而来。最早的纪录至少可追溯到西元前3500年的美索不达米亚地区,在苏美人聚居的乌尔城,现代考古学家从葬坑和皇家陵墓中挖掘出一些古代竖琴。古埃及将竖琴视为神圣的乐器,用于宗教仪式。后来此古老乐器传入欧洲、美洲和亚洲等地区。《圣经》亦有记载大卫王弹奏竖琴。而欧洲,竖琴最早出现在爱尔兰。无论如何,竖琴在大约一千年前已有相当程度的流行。

中世纪时,游吟诗人已使用称为巴地克的竖琴,使其风行整个欧洲。不过直到17世纪的欧洲,竖琴仍未发展完全。1720年,德国的霍布如克(Jacob

---

① 参见王珉、周郁蓓:《多元音乐文化词语手册》相关词条,上海音乐学院出版社,2009年。

Hochbrucker)设计了装置有五个踏板的竖琴,以踏板控制弦钩。1810 年,法国钢琴制造家艾拉尔德(Sébastienérard)发明了现代化的踏板竖琴。其后在 1897 年,另一法国人亦发明半音竖琴。竖琴在法国得以被推广,更成为管弦乐的拨弦乐器之一。

竖琴形状大致呈三角框形弓状,早期竖琴只有按自然音阶排列方式的少数弦。其后,弦数增加,亦设共鸣箱,外形线条变得华丽优美。竖琴的弦一端与琴体(共鸣箱)以一定角度立交连接。现其种类大致可分为:拉丁式为最原始竖琴,无法转变调性;爱尔兰竖琴较为多见,演奏者可以手改变调性;踏板式竖琴为 47 根不同长度的弦由横梁拉到共鸣板,使用脚改变调性。

爱尔兰竖琴约 90 厘米高,55 厘米宽,没有踏板,较为轻便,音色清新而独特。竖琴在爱尔兰地区有着独特的作用和意义,在 17 世纪开始被用于政治中,主要用于识别爱尔兰地区。在 1922 年爱尔兰独立后,其形象被用于国家的纹章以及爱尔兰总统的印章。①

Kantele(堪特列)

一种五弦的弹奏乐器,属于 zither 类乐器。乐器被卧放着弹奏,五根琴弦被调为五声音阶。最早的堪特列是以一块整块的木头将底部挖空作为共鸣箱制成的。19 世纪之后,在原来的共鸣箱上又加上了一层薄木板,进一步增加了音量和共鸣。目前芬兰的堪特列的形制、弦数、演奏方式也有了发展,不仅体型比传统堪特列略大,而且为 10 弦,除了作为舞蹈、民歌及民间诗史演唱的伴奏乐器之外,也逐渐成为了具有较强艺术表现力的独奏乐器。堪特列的声音很像竖琴,清晰、优美的音色受当地人们的喜爱,一直被保留和使用至今。

Klezmer(克莱兹莫)

犹太人演奏的娱乐性音乐。可追溯到 15 世纪犹太流浪音乐家表演的娱乐音乐。20 世纪初兴起于美国,70 和 80 年代在美国犹太人聚居区盛行。现

---

① 本条根据百度“爱尔兰竖琴”相关材料编辑 http://baike.baidu.com/view/366614.htm

在欧洲许多国家都有犹太人演奏此类音乐，犹太音乐家甚至还举办克莱兹莫音乐节。声乐演唱是克莱兹莫的重要组成部分，极具特色，演唱者擅长颤音，同时夹杂笑声或哭泣的声调。乐队由单簧管、小提琴、手风琴、打击乐器等组合而成，单簧管是领奏乐器。音乐素材源自东欧国家的民间舞曲，也吸收了美国流行音乐的节奏和器乐特色。后来意指表演此类音乐的犹太音乐家，20世纪中叶成为专用术语，用来代表音乐体裁。

Kodaly Zoltan（柯达伊）

著名匈牙利作曲家，音乐教育家。和巴托克一样，柯达伊非常重视从民间音乐中寻找创作的源泉，对匈牙利民间音乐有着非常深入的研究。1907年到1914年间柯达伊从事民歌收集和整理工作，曾编辑出版《匈牙利歌曲》四册，并以《匈牙利民歌诗节的结构》一文获博士学位，其他著作包括《匈牙利民间音乐中的五声音阶》、《论匈牙利民间音乐》。同时，他非常关注中小学音乐教育及其课程建设。“在他的努力下，音乐课成为学校课程的有机组成部分。同时，积极倡导歌唱运动并进行教材改革。著名的柯达伊教学法享誉全球。曾获得过两次匈牙利十字勋章，三次柯树特奖金，两次荣誉市民的称号，三个名誉博士学位及名誉院士、名誉教授、优秀艺术家的称号，可以说是现代民间音乐研究者中最杰出的一位音乐家。”①

Musical saw（乐锯）

也被称为锯琴，体鸣乐器。17世纪起源于意大利，后来逐渐流传到全世界，在俄罗斯民间音乐和美国乡村音乐中较为常见。它以合金制成的板锯作为琴体，一般坐着演奏，演奏者两腿膝盖夹住板锯手柄，一只手握住板锯的顶端，将刀片弯曲成S形，另一只手以马尾弓拉奏锯片背部发声。乐锯音域可达两个八度，演奏者通过调整锯片的弯曲度控制音高。

Spanish Guitar（西班牙吉他）

西班牙吉他有多种类型，主要包括古典吉他、民谣吉他、匹克吉他和弗拉门戈吉他。其中，最具有代表性的是古典吉他与民谣吉他。古典吉他为六弦

---

①　引自百度“柯达伊”条目 http://www.baidu.com/s?ie=utf-8&bs

制，早期采用羊肠弦，后改为尼龙弦，指板较宽，12品；音色柔和典雅，用于独奏与合奏。民谣吉他则为钢弦，指板较窄，14品；演奏方式较为自由，主要用于乡村、爵士、摇滚音乐伴奏。

Stradivari（斯特拉蒂瓦里）和 Amati（阿马蒂）

意大利小提琴制作家族，其中最著名的成员是安东尼奥·斯特拉蒂瓦里（1644—1737）。自18世纪末起，他就被普遍认为是最伟大的提琴制作家，至今无人超越。他一生中共制作了约1100多件精美的乐器，其中约有650件存世，是演奏家们梦寐以求的珍品。同时，另还有一位著名意大利小提琴制作家族，即阿马蒂家族。在这一家族中，尼科洛的作品称为“合奏阿马蒂（Grand Amati）”，其琴型风格形成于约1640年，琴身较小，曲线优美，边棱较长，声音洪亮而干净，代表了提琴制造中典雅风格的水准，被认为最适宜演奏现代作品。

The Ahellil of Gourara（阿尔及利亚古拉拉地区的阿赫里）

阿尔及利亚的“阿赫里”是古拉拉地区的泽尼特民族（Zenete）在集体仪式中表演的一种诗词音乐。这一地区位于阿尔及利亚西南部，包括大约100个绿洲，居住着波波尔族、阿拉伯族和苏丹族，人口超过5万人。尤其在古拉拉的波波尔语区，“阿赫里”常见于宗教庆典、朝圣以及一些日常的庆典仪式上，如婚礼、社团活动等。“阿赫里”与泽尼特人的生活方式以及绿洲农业密切相关。它是恶劣环境中的社区生活凝聚力的象征。

作为集诗词、圣咏、音乐和舞蹈于一体的表现形式，这一复调音乐类型在表演时由一名长笛手（bengri）、一名歌手和一个近百人的合唱队共同完成。合唱队的团员肩并肩，围绕站在圈中央的歌手，一边拍手一边慢慢移动。一场“阿赫里”的表演，通常包括一组圣咏，顺序由乐手或歌手确定。演出沿袭着古老的方式，时常持续一整夜。第一部分“莱姆色热”（lemserreh）向所有人开放，表演短小的、众所周知的圣咏，直到深夜。此后，最有经验的表演者留下来，表演“奥格鲁特”（aougrout），直到凌晨。而拂晓时结束的“特拉”（tra），只有真正的专家才有资格参与。这三个层次的结构，在带有前奏的圣咏演唱中也有所体现，由乐师为合唱队定调。合唱队则合着领唱歌手，并挑

选诗歌的某些片断演唱。在结束部,合唱导引圣咏由弱渐强,最终达到有力而和谐的终止。①

The Baltic Song and Dance Celebrations(波罗的海的歌舞庆典)

在爱沙尼亚、拉脱维亚和立陶宛,波罗的海歌舞表演庆祝是大规模的节日活动,是当地民间传统表演艺术的宝库。爱沙尼亚和拉脱维亚每隔五年隆重举行一次歌舞节,立陶宛每隔四年一次,是这一传统表演艺术的高峰。整个活动要持续数天,参与的歌舞演员多达四万人,大多是业余合唱团和舞蹈团体。节目丰富多样,从最为古老的民歌到当代的创作应有尽有,反映了这三个国家引人注目的音乐传统。在合唱团团长、乐队指挥和专业舞蹈老师的指导下,许多歌手和舞蹈演员常年在当地的娱乐中心或文化协会练习。这些大型活动也提供了欣赏波罗的海沿岸民间艺术财富的机会,其中包括群众所佩戴的手工艺品和五彩缤纷的民族服饰。

合唱在爱沙尼亚、拉脱维亚和立陶宛反映出多种音乐的传统。波罗的海歌舞表演在 18 世纪首先在爱沙尼亚变得制度化,有了第一批合唱团和乐团。进而,唱诗班唱歌在整个乡村和都市领域传播,并不断普及;后来合唱在西欧日益普及,合唱团成立并举办歌咏节。受其影响,这一音乐形式也推广到乡村和城市。

舞蹈则分别于 1869 年在爱沙尼亚、于 1873 年在拉脱维亚、于 1924 年在立陶宛开始它最早的尝试。

爱沙尼亚和拉脱维亚分别于 1869 年和 1873 年举办了第一次波罗的海歌舞节,当时三国最活跃的合唱团都来参加。立陶宛举办首届活动是在 1924 年。1920 年初,这三个国家脱离俄罗斯而独立后,对这种欢庆活动更是如醉如痴,把它当成确认自己文化身份的标志,还专门为之建设了演出场馆。即便在 1945 年波罗的海国家沦为苏联的附属国后,民间的歌舞表演及庆祝活动仍能继续举行。

---

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

今天波罗的海歌舞表演的主要威胁归因于农村人口大量流入城市和本地业余唱诗班的分裂等等。①

The BistritsaBabi — Archaic Polyphony, Dances and Ritual Practices from the Shoplouk Region(比斯萃萨的巴比——肖普鲁克地区古老的复调音乐、舞蹈和仪式习俗)

这是保加利亚肖普鲁克地区由一组比斯萃萨的巴比——老年妇女表演的古老复调音乐、舞蹈和仪式活动。它包括不协和复调(diaphony)或称作 shoppe 复调、古老圈舞以及为年轻女子举行成年礼的仪式活动(lazarovan)。

不协和复调属于歌唱复调类型,旋律由两个声部构成,一个声部称为 izvikva,意为大声叫喊;另一声部称为 buchikrivo,意为起伏的低吼。其他歌手保持单一的持续低声,他们与领唱歌手的旋律音,形成一对二或一对三的对位。身着传统服装的舞者,通常互相搭着舞伴的腰或腰带围成圆圈,按逆时针方向轻踏慢舞。由于歌曲和仪式目的的不同,舞蹈结构中会有数种变化。这一表演形式最大的特点就是音乐和舞蹈在节奏上的错位。

虽然这种复调歌唱的社会功能在 20 世纪业已变化,现在主要在舞台上表演。但比斯萃萨巴比仍被视为区域文化生活的重要因素和促进年轻一代传承传统文化的方式。其非遗申报书中强调,比斯萃萨巴比属于少数现存的具有代表性的传统复调音乐,而比斯萃萨村则是保加利亚将这一文化表达形式保存并传承了数百年的最后几个地区之一。②

The Calus Tradition(卡鲁斯仪式舞蹈)

卡卢斯仪式舞蹈见于南罗马尼亚奥尔特地区,在保加利亚和塞尔维亚的北瓦拉几地区也能看到。这种仪式大约能追溯到公元前,用马的符号作为太阳的化身,来举行涤罪和祝祷生产的仪式。仪式的名称来源于木质马笼头的

---

① 转引自联合国教科文组织 2003 年公布的第二批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

② 同上。

嚼子部分。用于这种舞蹈的音乐，最早在17世纪的文献中有所记载。

所有卡卢斯舞蹈演员都是男性，舞蹈由两把小提琴和手风琴伴奏，演奏者通常是罗姆(Rom)音乐家。卡卢斯仪式包括游戏、讽刺故事、歌谣和舞蹈等一系列环节，主要在复活节后50天的圣灵降临节举行。男孩子们从小就和"法塔夫"(师傅)学习仪式舞蹈，法塔夫是从前辈的师傅那里继承了巫术符咒和舞蹈步伐的人。

卡卢斯舞者们头戴五彩帽，身穿装饰着串铃的镶边衬衣，踢踏着脚后跟翩翩起舞。依据习俗，卡卢斯群舞和圣歌被视为具有保佑人健康的魔力，挨家挨户的表演给村民带来健康富裕。卡卢斯表演者也为庆祝圣灵降临节表演舞蹈和音乐，以斯拉迪纳市的游行拉开序幕，接下来的两天在卡拉卡尔市进行表演，它们是奥尔特地区的两个自治市。[①]

The Carnival of Binche(班什狂欢节)

比利时中世纪的城市——班什，在中世纪就已存在，位于比利时埃诺省的布鲁塞尔南部60多公里处。每年大斋期前的三天里，这个有着32000多居民的城市都举办狂欢节。届时这个历史古城的居民全体总动员，引得外地游客蜂拥而至。著名的班什狂欢节，源于讲法语的Wallonia地区集合市镇居民并且吸引外国参观团的一个快活的狂欢节庆祝，可追溯至中世纪，是欧洲现存的最为古老的街道狂欢节之一。

班什的狂欢节是一个以自发性的、参加者高度自觉的、以惊人的金融承诺为特征的真实而受欢迎的节日。

狂欢节的准备工作始于六个星期前，整座城市沉浸在节日的欢腾之中，班什的居民都忙着制作华丽的服饰、排练鼓乐演出及准备化装舞会。斋期前三天的第一天是星期日，狂欢节正式开始，大街小巷和咖啡店到处簇拥着戴面具寻欢作乐的人群。男子身穿奇异女装，是这一天的突出亮点。四旬斋前的最后一天是星期二，传说人物吉勒戏剧性的出现，使狂欢节达到高潮。举

① 转引自联合国教科文组织2005年公布的第三批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

行着装仪式后，几百个人装扮成吉勒，身穿红色、黄色或黑色服装，头顶插着鸵鸟羽毛的帽子，脚踏木屐，佩着铃铛，戴着有一副绿色小眼镜的蜡质面具，踩着鼓点穿城而过。后面跟着滑稽小丑和农夫，地方铜管乐队和化了妆的狂欢人群，组成熙熙攘攘、纷至沓来的游行队伍。舞蹈者在中提琴和鼓的传统乐曲中表演一系列奇异舞步，包括长年保留的节目——叫做"吉勒"的舞蹈。待到五彩缤纷的焰火照亮夜空，大广场上又跳起了吉勒舞，庆祝活动也就达到狂欢节顶峰。班什的狂欢节是一种真正的民族节日，参与者都是自发的，而且乐于提供财力支持。该城居民对这项庆典深感骄傲，并全心致力于保存狂欢节的传统音乐和舞蹈，以及工艺、服饰、道具的制作技术。

有证据证明从中世纪起班什狂欢节每年都举行。特别的面罩及其附件，红色、白色和黑色服装，带有美丽的鸵鸟羽毛帽子，有趣的服装舞会，都是班什狂欢节的象征。舞蹈家在提琴和鼓激情演奏的传统曲子中跳舞、欢庆。班什的独特的狂欢节传统今天仍颇受欢迎。[①]

The Cultural Space and Oral Culture of the Semeiskie（塞梅斯基的文化空间与口头文化）

俄罗斯塞梅斯基人当今的生活方式远离现代生活，活生生再现的是十六七世纪俄罗斯民族的生活情景。

塞梅斯基是俄罗斯一个古老的信徒群体，长期居住在偏远的与世隔绝的特兰斯贝卡地区的村子里。日复一日、年复一年，他们不曾改变旧有的生活方式。他们在俄罗斯形成了由宗教信仰结合起来的社会群体，有着自己特有的文化要素和群体意识。在他们的现有生活方式中，展示了 16 至 17 世纪俄罗斯的民风民情、民俗文化，如传统的建筑、服饰、礼仪、音乐、典礼、箴言、谚语以及宗教信仰。

塞梅斯基意为"以家庭为单位生活的人"，是一批"老信徒"，忠实信奉 17 世纪前的东正教。他们有着一部饱受压迫、迫害和流亡的历史。17 世纪东

① 转引自联合国教科文组织 2003 年公布的第二批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

正教分裂后，他们先后受到了正统教会以及苏联政权的冲击。女皇卡捷林娜二世统治时期他们被安置到西伯利亚，在这个人迹罕至的地方，保存着原地域的文化和旧俄罗斯的生活方式。他们使用的语言，是混合着白俄罗斯、乌克兰和布里亚特语的俄罗斯南方方言。生活方式的特点表现为家庭崇拜、严格的道德规范、传统服装、别具一格的住所和装饰。每逢家庭庆祝和民间节日，他们就组织起合唱队，演唱源自中世纪俄罗斯的礼拜音乐的歌曲，这些歌曲的“拉长音”，堪称复调歌曲的独特典范。

塞梅斯基人一直固执地保留着从中世纪沿袭下来的传统，并把这种文化传播影响到了乌克兰。塞梅斯基文化中最令人印象深刻的是他们的独特的合唱乐队。乐队演奏的曲子，都是产生于17世纪的古老的俄罗斯教会音乐。

从1935年以来，许多熟练掌握这种音乐的乡村唱诗班的演出就已经开始了，直到现在，仍然经久不衰。俄罗斯塞梅斯基人的传统的口述文化现在已经面临着极大的挑战，主要原因是数十年来该地区的政治、社会、经济与文化所发生的变革。这种变革严重破坏了塞梅斯基人的固有生活方式，因而也使得塞梅斯基的传统习俗面临消亡的威胁。

为保护塞梅斯基人的口述文化，俄罗斯政府开展了多方面的工作。俄罗斯国家杜马正在准备实施一个十年保护计划。这个计划包括普查记录塞梅斯基传统文化，召开塞梅斯基文化研讨会。同时，设立一个与遗产相关的节日、为塞梅斯基人口述文化建立一座木结构的古老式样的建筑博物馆，也都在计划之中。①

The TenoreSong, an Expression of the Sardinian Pastoral Culture(撒丁岛牧歌文化——多声部民歌)

这种意大利口头传统的持续低音多声部民歌由撒丁牧歌文化发展而来。它是一种非常特殊的四声部复调演唱形式。四个不同的男声部称为低音、低音哼唱、麦苏(mesu)。其中的突出特点是低音部和低音哼唱声部的喉音音

① 转引自联合国教科文组织2001年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

色。表演者围成一个紧凑的圈,圈中的独唱者演唱一段散文或诗歌,与此同时,其他声部为其伴唱。为了同时听到自己和别人的声音,达到完全和谐,歌唱者捂住一只耳朵。

大部分参加演唱者居住在巴巴吉亚地区和撒丁岛的其他北部和中部地区。他们的演唱艺术深植于该地区的日常社会生活。他们常在当地酒吧里自发地表演,也在一些正式场合,如婚礼、剪羊毛比赛、宗教庆典和狂欢节中表演。

至今仍在一些村庄表演的古老的持续低音多声部民歌(古称 Gosos),已在 17 世纪早期的典籍(Gosos de saFigumorisca)中提到。

持续低音多声部民歌有许多保留曲目,因地区的不同而不同。最常见的有小夜曲和舞蹈歌曲,如木特斯、戈索斯和巴勒斯(the mutos, gosos, and ballos)。歌词既有古代诗歌也有现代诗歌,内容涉及当今事件,如移民、失业和政治等问题。从这个意义上说,这类民歌可以被认为是汇总了传统和当代的文化表达。①

Whistle(哨笛)

竖吹气鸣乐器,一般为六孔,木制或金属制作而成,音域可达两个八度。比较流行的有锡哨笛(tin-whistle),以锡皮打制,吹气口为塑料或者木片制成。哨笛在爱尔兰传统音乐中广为使用,称为爱尔兰哨笛(Irish whistle)。

Yodel(约德尔)

盛行于瑞士阿尔卑斯山区的一种特殊唱法,这种山歌唱法以真假嗓轮换演唱,音乐多为简单、欢快的舞曲节奏。这种唱法的特点是在演唱开始时在中、低音区用真声唱,然后突然用假声进入高音区,并且用这两种方法迅速地交替演唱,形成奇特的效果。它基本上是无歌词的,但采用一些无意义的字音来演唱。如"依"和"哦"是最常用的。此外,在"约德尔"的旋律进行中,音程间的大跳很常见。"约德尔"歌唱家用这种发声方法和即兴式的装饰手段,在朴素的曲调中自由、淋漓尽致地表达欢乐、怀乡及爱情等情感。"约德尔"

---

① 转引自联合国教科文组织 2005 年公布的第三批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

歌曲既有独唱的，也有多声部的，或由一人独唱，多人应和。形式多样但唱法是统一的。传统的"约德尔"演唱一般不用乐器伴奏或只用牛铃伴奏。由于地区的差异，"约德尔"的演唱风格也不尽相同。每个地区甚至邻近山谷之间(其中最重要的差别是在速度和节奏方面)，形成了所谓的"约德尔"方言。"约德尔"唱法及其歌曲最早产生于阿尔卑斯山北麓的瑞士德语区，后来传播到全瑞士和奥地利及德国南部。它是欧洲民间音乐中的一朵奇葩，这一地区的重要文化传统。1912 年瑞士正式成立了"约德尔"协会，到 1975 年已建立了六百多个分会，会员已超过了 15000 人。(详见陈自明《世界民族音乐地图》人民音乐出版社，2008 年。)

拉丁美洲篇

安第斯音乐/卡利普索/恰朗戈/奥连特兄弟会的法国鼓乐/马里阿契音乐/马林巴/刮响器/雷鬼/伦巴/桑巴/钢鼓乐队或钢鼓/梅拉镇孔果圣灵兄弟会/奥鲁罗狂欢节

Andes Music(安第斯音乐)

由南美洲安第斯人组成乐队演奏的音乐。以三个人组成的安第斯乐队最为常见,每人各执一件乐器,安第斯排箫、曼陀林和吉他组合是最典型的小型安第斯乐队。更多人组成的乐队可以包括两支及以上的单排或双排排箫、口琴、小提琴等。这种组合主要演奏以安第斯传统元素创作的通俗音乐,流行于世界各地大城市。

Calypso(卡利普索)

也称"即兴讽刺歌",一种流行于加勒比地区的流行歌曲,为非洲和印度音乐风格的融合体。歌者通常根据曲调即兴编词,内容多为涉及社会时政和日常生活,因此而被称为"即兴讽刺歌"。曲调结构多为八句后加叠句,旋律不断重复演唱,节奏以切分为特色,以弦乐和民间打击乐为伴奏乐器。如今,卡利普索已经成为特立尼达的具有传统意义的流行歌曲,在每年狂欢节上必定演唱卡利普索。

Chalango(恰朗戈)

形制较小的拨弦乐器,主要流行于安第斯山区,为欧洲文化与当地原生文化交汇融合的产物。木质琴身,似于小型吉他,也有梨形的,身长约 45 到 65 厘米,声音比吉他略尖锐,一般为金属琴弦,4 或 5 组双弦或三弦。

La TumbaFrancesa, Music of the Oriente Brotherhood(奥连特兄弟会的法国鼓乐)

古巴奥连特的兄弟音乐以活泼的舞会、歌和鼓的敲打样式而著称。它是古巴文化和欧洲传统(18 世纪法国受欢迎的舞会传统与音乐)的混合物。这种称为法国鼓乐的欢快的歌舞鼓乐艺术,体现了与古巴奥连特省的非洲海地文化的最久远和最明显的联系。

这种音乐是 18 世纪法国传统舞蹈与西非达荷美地区音乐融合的结果。18 世纪 90 年代海地发生骚乱,海地的奴隶被转运到古巴的东部,他们将鼓

乐也带到了古巴。这一文化传统的最初文字记载，是19世纪初期在距圣地亚哥和关塔那摩城不远的咖啡种植园里发现的。1886年古巴废除奴隶制之后，解放了的奴隶跑到城里寻找工作，这样，在古巴东部几个城镇中便形成了一些法国鼓乐团体。

这种演出一般是由独唱演员用西班牙或法国方言开场，在领唱的示意下跟进一种木制打击乐器演奏的急促的旋律，然后用三只鼓来加强节奏。这种鼓乐器与现代的康茄鼓相似，但口径更大，是掏空整块木头制作而成的，表面还雕刻和绘画着主题的装饰图案。

演出的指导是镇长，演员主要是女性。歌唱演员和舞蹈演员都穿着殖民时期的长装，头系西非的方巾，手执彩色的披肩。歌唱演员和着金属乐器的卡塔卡塔声和恰恰的节拍演唱。这种载歌载舞的演出，每一节都在30分钟左右，一般要持续到深夜。在舞会之间，参加者有较短的休息时间安排吃、喝并且相互交往。

法国鼓乐19世纪末期达到它的顶峰，最为流行。但从20个世纪起，奥连特兄弟会的法国鼓乐一直呈现衰败之势。今天，在众多与法国鼓乐有关的舞蹈形式中只有两种还定期演出：一种叫“玛松”(mason)，是一种模仿法国舞厅舞蹈的轻快舞蹈；另一种叫“尤巴”(yuba)，是一种急剧的鼓乐伴奏下的即兴舞蹈。

古巴政府缺乏有效的金融手段对它的文化遗产进行保护和支持。致使东方兄弟音乐目前顶多在三个社区内存在。因此，有文献证明该传统有消失的危险。

现在，这种文化传统的重要价值被保留，三个社区演出团体将继续保持传统法国鼓乐的生机与活力。①

Mariachi(马里阿契音乐)

这是一种在墨西哥西部地区的音乐及其乐队，主要乐器有：数把小提

① 联合国教科文组织2003年公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

琴、民间竖琴、不同类型的吉他以及几支小号等。其中小号是主奏乐器，最富有特点，例如第一小号手演奏主旋律，其他小号手配以三度或六度对位旋律平行进行。马里阿契音乐家头戴阔边草帽，身着紧身裤和金属装饰的夹克衫，在节庆时候，一边演奏，一边歌唱，为热烈活泼的舞蹈伴奏。美国作曲家艾伦·科普兰的名作《墨西哥沙龙》就是以马里阿契乐队的音乐风格写成的。

Marimba（马林巴）

流行于拉丁美洲的马林巴为木琴（Xylophone）类乐器之一。其源自非洲，但传入拉丁美洲之后，形制、结构及功能发生了很大变化。根据王珉、周郁蓓所编《多元音乐文化手册》中的介绍，马林巴琴 19 世纪末开始在危地马拉、巴西、古巴、墨西哥等拉丁美洲国家流行。1894 年，危地马拉音乐家从钢琴琴键的排列方式上得到启发，在马林巴琴上增加了半音琴板，使之能够演奏所有半音。该乐器不但在构造和音质上有了较大的完善，而且每一个木头琴板下方都带一个金属管用来作声音共鸣用。演奏马林巴琴时，演奏者左右手各持一槌敲击琴板。墨西哥马林巴最具特色，经改造后的高音马林巴和大型马林巴琴是目前较为流行的样式。高音马林巴琴共有 50 块琴板，音域达五个八度，可由三人合作演奏，大型马林巴琴共有 78 块琴板，音域达六个半八度，通常由四人合作演奏。目前马林巴已经被广泛使用于管弦乐队，不少作曲家为其创作作品，在众多音乐会上都能看到其身影。

Rattle（刮响器）

拉丁美洲刮奏体鸣节奏乐器。传统的刮响器用一端开放的中空葫芦科植物果壳制作，一面有若干平行的刻槽，用棒或尖状物在其上摩擦发声。当代的刮响器以玻璃纤维、金属等新材料制成。

Reggae（雷鬼）

牙买加的流行音乐之一。早期受 New Orleans 的 R&B 影响而形成 Ska 音乐型态的雷鬼雏形，在此基础上，融入了 Soul（灵歌）的因素，大约在 1968 年左右形成了 Reggae。因此，雷鬼是一种传统非洲节奏、美国节奏蓝调的抒情以及拉丁音乐热情奔放的融合体。歌声是雷鬼的凸显，是雷鬼音乐的特点，独唱或合唱中时常出现吟唱的方式，乐队主要由吉他、打击乐

器、电子琴或其他旋律和节奏的乐器组成，电贝斯在其中占据了重要地位。虽然雷鬼音乐的节拍为常规的四四拍，但其重音落在第二和第四拍成为明显的风格特征。因此，雷鬼音乐不仅以快乐的旋律和特有的节奏而流行于牙买加，而且它已经成为了一种公认的拉丁音乐文化现象。同时，雷鬼音乐的歌唱内容具有强烈的时政批评的功能，强调社会、政治及人文的关怀使其在拉美音乐文化中独树一帜。Bob Marley 及其乐团是 Reggae 音乐之父。他去世后，雷鬼音乐曾一度衰落，八九十年代以后，带有 Rap 风格的新型态的雷鬼音乐再度兴盛。Bob 之子 Ziggy Marley 如今成为雷鬼音乐的代表人物之一。

Rumba(伦巴)

一种古巴黑人歌舞音乐形式，流行于拉丁美洲地区，为非洲音乐传统和西班牙音乐文化融合的产物。通常由人声和各种节奏乐器为主演出，节奏复杂多变，热情而富于动感，歌词多为西班牙语。20 世纪 30 年代融入爵士乐元素，进而风靡欧美地区，如今已成为国际标准舞之一。

Samba(桑巴)

巴西民间舞蹈，欢快热烈的 2/4 拍子舞步，有“巴西国舞”之称，起源于非洲。桑巴舞被黑人奴隶带入拉丁美洲后，融入了印第安人舞蹈、波希米亚的波尔卡舞、古巴的哈巴涅拉舞、巴西当地的马克西克歇舞等舞蹈元素，发展成了巴西桑巴舞。20 世纪初，桑巴舞开始在巴西的里约热内卢盛行，西班牙的六弦吉他和大洋洲的尤克利利四弦琴是当时桑巴舞的主要伴奏乐器。之后，铜鼓、大锣、钹等取代了拨弦乐器，原为贫民阶层的黑人和混血人种所喜爱，后被上层白人所接受。1928 年，里约热内卢出现了第一所桑巴舞训练学校。1932 年，巴西在狂欢节期间首次举行桑巴舞游行比赛。桑巴舞舞步欢快而简单，男女老少皆宜，舞者双脚前移后退，身体侧倾，前后摇摆，通常边舞边唱，伴舞乐器以打击乐器鼓、锣为主。可在室内、露天或游行集会中表演，舞者少则几十人，多则上万人。桑巴已经成为巴西民族音乐文化的一种象征。[①]

① 根据王珉、周郁蓓所编的《多元音乐文化词语手册》(上海音乐学院出版社，2010)有关条目节选。

Steel pan 或 Steel drum(钢鼓乐队或钢鼓)

一种有固定音高的打击乐器,乐音清亮柔润。二战结束时,特立尼达岛国人尝试用军队遗弃的空汽油桶制作钢鼓,先截取汽油桶下部,将底部向内凿成凹形,再在凹形面上凿出若干个凹形音槽,每一个凹形占据一个音高。一个锅形钢鼓可有少则几个、多则十余个不同音高的凹形音槽。演奏时,用裹有橡皮材料的木槌敲击凹形音槽。一套钢鼓的鼓框高低不同,凹形音槽的大小和深浅程度也不一,因此音域可以非常宽广,且可奏出各种半音,逼真地模仿木管、铜管甚至弦乐乐音,演奏各种风格的古典和现代音乐作品,能获得编制齐全的交响乐队的演奏效果。如整套钢鼓可演奏巴赫的《b小调托卡塔与赋格》、罗西尼的《威廉·退尔》序曲、贝多芬的交响曲等。钢鼓很少单个演奏,至少3至5人合奏,多至数十人组成大型钢鼓乐队。20世纪60年代,独立后的特立尼达和多巴哥非常重视钢鼓乐队的普及,组建了近三百个钢鼓乐队。现在,钢鼓流行于整个加勒比海地区和南美圭亚那。19世纪50年代后,钢鼓传入美国,钢鼓乐队与一些爵士乐队和舞蹈乐队同台演出,可产生特殊音响效果,为爵士乐渲染气氛。①

The Brotherhood of the Holy Spirit of the Congos of Villa Mella(梅拉镇孔果圣灵兄弟会)

圣灵手足之情的文化空间产生在多米尼加共和国的梅拉镇一带。同样的圣灵信仰,把不同血缘的个人和部落联系在一起。演奏打击乐器,成为表达他们之间亲如手足的兄弟情谊的一种形式。

梅拉镇孔果圣灵兄弟会所举办的音乐舞蹈和民间节庆颇具特色。每逢宗教节日和社区成员的葬礼,兄弟会都要开展活动。兄弟会主要成员是一些乐手,他们演奏一种名叫"孔果"的乐器,主要在节日里表演。这种据称源自"圣灵"的乐器,其实是一种用双手击打的鼓。

圣灵手足之情的兄弟会,以圣灵的名义、音乐聚会的形式把人们聚拢到

---

① 转引自王珉、周郁蓓所编的《多元音乐文化词语手册》(上海音乐学院出版社,2010)有关条目节选。

一起。这些人的日常生活中保留有西班牙的一些传统,但却并不是西班牙的移民。他们的祖先,应该属于殖民时期的奴隶。强大的家族门阀观念、父母亲的地位决定着他们在兄弟会里的成员资格和位置。在葬礼和祭拜礼仪中,他们吟唱着21首传统的曲目。兄弟会由非洲奴隶和混血儿创建于16世纪,今天已不分性别和出身向所有的人开放。声势浩大的圣灵手足之情的圣灵庆典仪式每次都会有几千人参加。

由于这些历史原因,兄弟会成为该族群和地域文化的重要标志之一。圣灵节来临时,彭特科特岛上居民在"孔果"乐器的伴奏下进行祈祷,并跳舞歌唱,还要组成手捧圣灵鸽的游行队伍。遇有丧事,兄弟会要在守灵和送葬途中演奏"孔果"鼓。丧日的第九天,要搭起一个三层高的灵台,台上放着一个布人代表亡灵,还要在"孔果"乐的伴奏下祈祷。去世三年后,亡灵转为祖先,活着的人过亡灵假,举行名叫"帮可"的祭奠仪式。这时又响起了"孔果"鼓乐,所有的来宾都在音乐伴奏下起舞。

圣灵手足之情的文化空间受到了不断波动的社会、文化与经济变革的挤压,现代社会的发展已经给圣灵手足之情造成了严重的威胁。

联合国世界遗产委员会提出的保护计划,要求首先要把社区和个人所持有的传统详列清单。社区中心设圣灵手足之情的特色工艺品陈列,建立专门的圣灵手足之情博物馆和档案室、图书馆,并开办教育及发展项目。圣灵手足之情的一些传统要在学校课程里得到介绍,纪念圣灵手足之情的节日也将有组织地进行。①

The Oruro Carnival(奥鲁罗狂欢节)

在玻利维亚西部的安第斯山脉地区,每年的4月,持续10天时间,都会有一个盛大的狂欢节——奥鲁罗狂欢节(The Oruro Carnival)在这里举行。

奥鲁罗位于玻利维亚西部山区,海拔3700米,哥伦布发现新大陆以前,

---

① 联合国教科文组织2001年公布的第一批"人类口头和非物质遗产代表作"项目名录。

这里曾是一个举行宗教仪式的重要地点。1606年，西班牙人重建奥鲁罗，它依旧是乌鲁人的一块圣土。有些乌鲁人长途跋涉，来此参加典礼，每逢“伊托”大节，更是如此。到了17世纪，西班牙人加以禁止，但它在基督教礼拜仪式的遮掩下照样持续不断，他们伪装成天主教圣餐会，继续进行节典。乌鲁人把安第斯神祇藏在基督教圣徒的画像底下，于是安第斯诸神变成了基督圣徒。“伊托”节披上了基督教仪式的外衣，每年借用2月2日圣烛节的这一天开展庆祝活动。传统的舞蹈“拉马拉马”或“迪亚布拉达”变成奥鲁罗狂欢节的主要舞蹈。

现在，该节每年在四旬斋前举行一次，持续10天。这个狂欢节有着浓郁的社会文化特点，独特的音乐、舞蹈和工艺品，它是民间艺术的荟萃，包括面具、纺织品和刺绣等工艺。狂欢节的主要活动是“安特拉达”大游行，融合了基督教元素和从中世纪而来的神秘剧元素。舞蹈队伍绵延四公里长，不间断地表演20个小时。游行队伍共有28000多位舞蹈者和10000多位乐手。每年的狂欢节都吸引着四十多万人前来观看。

现在玻利维亚的奥鲁罗狂欢节受到的威胁主要来自以下几个方面：都市化的发展使得淳朴乡村的感觉有些变味；传统农业的衰败使乡村的发展受到挑战；而森林的无度砍伐和外来移民的涌入，则破坏了遗产原有的生存环境；年轻人对遗产的不满足又使得新老之间的代沟更深；另外，对遗产的商业方面的不适当开发，也在客观上对遗产的“真实性”、“完整性”保存产生了威胁。联合国世界遗产委员会提出的有针对性保护计划，要求首先要采取保护传统与大众文化方面的国家法律措施和对遗产进行知识产权的编码登记。要尽快建立起狂欢节博物馆，收集狂欢节所用的面具、服饰等物品。博物馆的这样一种展示，既可以对遗产进行很好的保护，又可以为有类似遗产的城市提供一个示范作用。①

---

① 联合国教科文组织2001年公布的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”项目名录。

北美洲篇

班卓琴/蓝草音乐/乡村音乐/弗朗西斯·詹姆斯·齐尔德/帕瓦仪式舞/埃尔维斯·普莱斯利/太阳舞/美国街头音乐/杰利·罗尔·莫顿/西德尼·贝彻/埃林顿公爵/路易斯·阿姆斯特朗/科尔曼·霍金斯/莱斯特·扬/本尼·古德曼/比莉·荷莉戴/迪兹·吉莱斯皮/查理·帕克/迈尔斯·戴维斯/约翰·科特兰/奥耐特·科尔曼

Banjo(班卓琴)

弹拨类弦鸣乐器。班卓琴发源于西非,经非洲黑人带入美国。其早期被用于爵士,之后被吉他所取代,如今为美国乡村音乐的重要乐器。班卓琴上部琴颈如吉他,指板带有 17 至 20 个不等的品;下部形似铃鼓,为扁圆形,前面蒙有皮革,背面通常是不加覆盖的,但也有的附加可拆卸的木制共鸣器,目前共鸣体以塑料覆盖琴身的木箍较为多见。早期班卓琴张四弦,目前多为五弦,或甚至更多弦的。常用五弦高音班卓琴定弦为 $g^1-c-g-b-d^1$,或者 $g^1-d-g-b-d^1$。琴弦由金属或者尼龙或羊肠制成,以手指或拨子拨弦。这种由非洲黑人带入新大陆的乐器成为了美国移民文化的象征。

Bluegrass Music(蓝草音乐)

美国乡村音乐之一。由早期移民带入新大陆的爱尔兰、苏格兰和英国民间音乐发展而成。蓝草音乐的命名源自 Bill Monroe 的乐队"The Blue Grass Boys",以急速、欢快的节奏风格为特点。蓝草音乐基本不使用电声乐器,大多为原声性乐器,诸如民间小提琴(fiddle)、班卓琴、原声吉他、曼陀林、立式贝司(upright bass)以及口琴、手风琴等。

Country Music(乡村音乐)

美国民间特色的流行音乐,20 世纪 20 年代兴起于美国南部,其源于英国民谣,是美国白人民间音乐的代表。1925 年,美国田纳西州纳什维尔建立了一家广播电台。他们开办了一个"往昔的歌剧——老乡音"专栏节目。81 岁的民间歌手杰米·汤普森的节目受到听众们的热烈欢迎。从此,"乡村音乐"的称谓诞生。

乡村音乐歌手以民间本嗓演唱,形式多为独唱或小合唱,用吉他、班卓琴、口琴、小提琴伴奏。乡村音乐的曲调一般都很流畅、动听,曲式结构也比较简单,多为歌谣体、二部曲式或三部曲式。表演者多以牛仔裤、休闲装、皮

草帽、旅游鞋装束。歌唱内容主要涉及爱情、幽默与取乐、乡村生活与家庭，以及宗教。这种风格的音乐受众群体大多是农民和蓝领，故也称“蓝领音乐”。

Francis James Child(弗朗西斯·詹姆斯·齐尔德)

弗朗西斯·詹姆斯·齐尔德(1825—1896)是美国学者、教育家、民俗学家，其最大贡献是所收集的《齐尔德歌谣》(*Child Ballards*)。齐尔德曾是哈佛大学教授，他所编辑的英国民谣选集对英语诗歌产生了重要影响。

齐尔德出生在美国马萨诸塞州的波士顿。其父亲是一位具有高超技艺的帆船工匠。家境贫穷的齐尔德，早年就读于波士顿免费公立学校。由于其学习成绩优异，获得了哈佛大学的奖学金。在哈佛读书期间，虽然身材矮小、害羞、缺乏自信，但他刻苦用功、兴趣广泛，热爱人文知识。齐尔德很快在同学中就被誉为是最有写作才能、最有数学才华、最有文学天赋的年轻人。1846 年毕业后，齐尔德留校担任哈佛大学的数学教师。两年后，齐尔德转换自己学科领域，开始从事历史、政治经济学以及英语文学方面的教学与研究。

1851 年，26 岁的齐尔德开始在哈佛大学斯承担修辞与演说课程的教学，直至 1876 年。在哈佛大学从教 25 年间，齐尔德编订出版了 130 卷的《英国诗歌集》，其中大量诗歌是以往未曾发表的。1857—1858 年间，弗朗西斯·詹姆斯·齐尔德在波士顿以自己的名字 *Francis James Child* 编订了八卷本的《英格兰和苏格兰歌谣》(*English and Scottish Ballads*)。其所收集的 305 首英格兰和苏格兰歌谣以《齐尔德歌谣》(*Child Ballards*)誉名天下。在 20 世纪复兴运动期间，哈利·史密斯(Harry Smith)将《齐尔德歌谣》中部分民歌收录于其编辑的《美国民间音乐选集》(*Anthology of American Folk Music*)之中。

Powwow(帕瓦仪式舞)

印第安人的仪式舞蹈。这种舞蹈是从当年各类战争中流传下来的。在北美的印第安人有许多季节性的活动和节日中都会举行帕瓦仪式舞。在各类印第安舞蹈中，“战争舞”是最受欢迎的。一方面由于这种舞蹈密集的鼓声和跳跃节奏以及热烈的舞步，另一方面是因为舞蹈者们的服装。就如读者看

到的那样,印第安人身着鲜艳夺目的服装和佩戴着色彩绚丽的羽毛。舞蹈一般由八个人组成,形成一个圈圈。最基本的舞步是一只脚站立,另一只脚悬空,头脸向上仰,臀部撅起。每一个舞蹈者都必须非常熟悉舞步,就像敲鼓者必须准确无误地演奏鼓点,任何多余的动作或鼓声都将是对神灵的冒犯,因为他们的战斗是神灵的旨意。

帕瓦仪式每年举行一次,仪式过程中,除了音乐表演,还有各种娱乐活动,包括骑术和马戏团表演、部落欢庆活动,大多持续两到三天,昼夜歌唱、舞蹈。这种仪式性的舞蹈已经成为印第安人部落之间联络感情、信仰崇拜、加强联盟、商讨要事、举行婚庆等的重要场合。

Elvis Presley(埃尔维斯·普莱斯利)

1935 年 1 月 8 日普莱斯利(史称“猫王”)出生于美国一个贫穷的工人家庭。他自幼热爱音乐,教堂唱诗班成为其音乐启蒙。少年猫王在孟菲斯参加了四人福音歌曲演唱组“黑森林兄弟”(Blackwood Brothers)的演出,开启了其音乐生涯之路。将黑人灵歌、节奏与布鲁斯,以及白人乡村音乐相结合,构成了猫王特有的音乐及演唱风格。1953 年,猫王录制的节奏与布鲁斯歌曲《好极了》(*That's All Right*)成为 Sun 唱片公司的首张单曲唱片,一炮打响,唱红了当地歌坛,从此走上成功之路,一位超级摇滚巨星由此诞生。

1955 年一次电台音乐节目民意评选中,猫王被选为最有前途的“乡村与西部”风格的歌手,与 Victor 唱片公司的合作及电视节目中的频频出镜进一步加速了猫王身价的提升,他迅速成为美国著名摇滚歌星。时年,RCA 的单曲《心碎旅馆/我是其一》(*Heartbreak Hotel*/*I Was The One*)成为猫王第一首冠军曲,同年 RCA 首张专辑 Elvis Presley 蝉联了 Billboard 专辑榜 10 周冠军。1956 年 9 月,RCA 公司作了一次史无前例的尝试,将猫王的七首单曲同时发行,连续四个月,猫王每周都高居排行榜首。同时,猫王故事的首部电影《温柔地爱我》(*Love Me Tender*)在商业上也取得了巨大成功。

1957 年猫王以平民身份接受应征入伍,开始其军旅生涯。1960 年 3 月,猫王从德州服兵役归来,发行了专辑《埃尔维斯回来了》(*Elvis is Back*)。1961 年 2 月 25 日田纳西州宣布此日为“猫王日”,从此猫王每年圣诞节在家

乡作慈善演唱。同时,猫王也将事业重心转入好莱坞,拍摄了《蓝色夏威夷》(*Blue Hawaii*)等 25 部电影,影片插曲深受大众喜爱。

1967 猫王和 Priscilla 结婚,翌年女儿 Lisa Marie Presley 出生,让猫王开始享受轻松愉快的居家生活。好景不长,1973 年猫王与 Priscilla 离婚。20 世纪 70 年代中期,猫王的事业开始急速下滑,音乐表现力显得松散慵懒和漫不尽心,精神似乎变得恍惚迷离,生活放荡不羁,健康问题日益严重,大量服用药物、暴饮暴食摧垮了他的身体。1977 年 6 月 26 日在印第安纳州的印第安纳波里的演唱会,成为猫王生前最后的绝唱。1977 年 8 月 16 日,猫王因心脏病突发过世,年仅 42 岁。

截止 1999 年 8 月,RCA 唱片公司和美国录音工业协会(RIAA)共追颁了 131 张的金唱片及白金唱片给猫王的女儿 Lisa Marie,这是历史上获赠最多的金唱片及白金唱片纪录,猫王无疑是史上最伟大的歌星。RCA 也颁授予猫王"世纪艺术家"(Artist Of The Century)称号,以此特别纪念这位一代巨星。①

Sun Dance(太阳舞)

美国印第安人的舞蹈。由于该舞蹈属于一种宗教仪式,所以太阳舞具有隐秘性,外人一般不被允许观看或拍照等。太阳舞仪式期间,舞者在烈日中以各种自虐方式进行自我牺牲,以乞求神灵为部落赐福。由于仪式行为的残忍,太阳舞曾一度被视为非法活动而被政府所取缔。之后,在美国总统卡特的支持下,太阳舞活动得以认可和恢复,因此而复兴。如今,太阳舞已经是北美印第安部落中重要的宗教仪式活动。太阳舞一般持续数日,男女舞者以各种自虐形式祈求神灵的保护。仪式过程中,人们载歌载舞,以单面鼓、竖笛、哨笛以及沙捶式响器等伴奏。

Street music in USA(美国街头音乐)

街头音乐,一般指的是那些在"街头"——所谓街头的含义是比较宽泛

---

① 根据百度条目埃尔维斯·普莱斯利编辑,参见 http://baike.baidu.com/view/145979.htm? fromId=18276

的，包括街道、广场、公园、地铁、集市甚至某些商业地点等场所——进行的音乐活动。虽然在某些情形中街头音乐活动的进行需要得到一定合法程序的认可，例如在美国纽约地铁中、西雅图“公众集市中心”内从事音乐活动需要执照，但是在一般场合中，街头音乐活动还是自由的。无论需要合法程序，还是自由进行，表演者和作为参与者的观众的行为都是自发的、个体的、没有契约的。在街头音乐活动进行过程中，不仅表演者和参与者各自的存在具有很大的流动性、随意性和非约定性，而且特别是表演者与参与者的关系同样也是流动的、随意的和非约定的。流动性、随意性和非约定性表现在各个方面，包括表演场所的选定、参与人群的数量、双向交流的方式、音乐内容和形式的选择，以及表演活动中准商业行为的发生等。

在美国社会中，街头音乐活动的这种生存方式是被社会普遍接受的，人们不仅给予它在地域上空间范围的概念，而且还给予它在心理意义上的人格尊重，文化价值上的认同、理解和欣赏。因此，街头音乐活动就是以这样的存在方式，形成了它在美国社会和文化中的特征和范畴。

Jelly Roll Morton(杰利·罗尔·莫顿)[①]

莫顿(1890—1941)自己声称是他发明了爵士。虽然历史学家和学术界大多都不这样认为，但他的确是历史上第一位爵士作曲家，同时又是一位历史学家，他为爵士的诞生、拉格泰姆的发展以及爵士即兴性的推动作出了不可磨灭的贡献，因此而当之无愧地成为了爵士历史上的巨人之一。

莫顿原来的名字叫菲迪南·莫顿(Ferdianad Morton)，出生在新奥尔良一个拉丁美洲黑人后裔克里奥耳人的家庭。父亲拉·门西(F. P. La Menthe)是一个建筑工人和半职业的长号手，母亲是一位歌剧爱好者，家庭的熏陶和自身的天分，使莫顿在早年就显露出超人的音乐才华。

少年时代的莫顿一直带有浓厚的传奇色彩，据说他从10来岁起就开始了演出生涯，不仅在三重奏中弹奏吉他，在乐队中演奏钢琴，而且还担任歌手演

---

① 以下为美国著名爵士乐手，以出生年月排序。内容节选自洛秦《爵士百年兴衰录》，安徽文艺出版社，2002年。

唱黑人灵歌。15岁开始他在夜总会演奏钢琴，擅长弹奏布鲁斯。由于当时夜总会是一种色情场所，所以他在其中工作导致亲属们与他断绝了关系。

1902年莫顿创作了自己的处女作《新奥尔良的布鲁斯》，它很快传遍新奥尔良，成为了当时的火爆作品。这首作品是一种拉格泰姆、布鲁斯和舞蹈音乐的混合体，对早期爵士音乐的诞生起着重要的作用。也由于此，莫顿声称他发明了爵士。1915年，莫顿改编和出版了《黑人布鲁斯》，成为爵士历史上第一首有据可考的正式出版作品。之后，他改名为杰利·罗尔·莫顿，先后在洛杉矶、芝加哥从事演奏，1928年移居纽约。在此期间，莫顿创作了大量的作品，包括1926年和1927年间为维克托公司录制的"红热辣椒面"乐队(Red Hot Pepper)的唱片，这成为了他的最佳作品。

由于生活放荡、个性浮夸，他人缘极差，再加上美国经济的大萧条，20世纪30年代起莫顿逐渐销声匿迹，沦落到了在小酒吧弹奏的境地。1938年，民间音乐考察者阿伦·罗麦克斯在美国国会图书馆查阅资料时，发现了莫顿过去辉煌的历史。在阿伦的努力下，莫顿为人们留下了他自己及早期爵士发展的珍贵文献和音响资料，这就是著名的"莫顿国会图书馆录音"。

晚年，莫顿试图重组乐队，在纽约重新恢复他往日的风采，遗憾的是，没有引起多少回响。评论说，莫顿已经不再时髦，他已经不再能摇摆，他老了，往日的风采已经一去不复返了。身心枯竭的莫顿经不住打击，于1941年去世。然而，他的黯然却换来了爵士的光明和辉煌。

Sidney Bechet(西德尼·贝彻)

虽然西德尼·贝彻(1897—1959)这位来自新奥尔良的高音萨克斯管和单簧管乐手曾拒绝使用"爵士"二字，但他被誉为是爵士音乐史上的奇才。在历史上，贝彻是录制爵士独奏唱片的第一人，也是将萨克斯管带进爵士天地的第一人，无数的第一使得他的音乐成为了爵士的主流形象，而他的形象却超越了音乐本身。

和莫顿一样，贝彻出生在一个克里奥耳人的家庭。起初，他学习单簧管，超人的音乐天才使得他在很小的时候就参与当地最好乐队的演奏活动。1912年他加入了当地著名的"雄鹰乐队"，1914年，随阿姆斯特朗外出巡回演

出。1917年他前往芝加哥,不久,在纽约加入了由黑人作曲家库克(Will Marion Cook)率领的“南方切分节奏乐队”。在这个以正规的管弦乐形式演奏拉格泰姆的乐队中,他担任单簧管手。之后,随乐队前往欧洲。著名的瑞士指挥家对贝彻的演奏给以高度评价:“一位非凡的单簧管独奏家……天才艺术家。”那年,他20岁。也是在那次巡回演出中,他偶然发现了高音萨克斯管,之后,他便将之带入了爵士,而且成为了他自己最爱和最拿手的乐器。

贝彻一直逗留在欧洲,直到1921年回到纽约,然而数年后又重返欧洲,之后的15年间,他常常往返与美国和欧洲之间。传说,在欧洲期间,他在法国参加过枪战,还偷偷地去过十月革命后的莫斯科,在那里向革命的领袖教授过萨克斯管的演奏。其间,他还有过不光彩的强奸案,也曾与著名的舞蹈家约瑟芬·贝克和贝茜·史密斯有过恋情。他的生活可以说是“丰富多彩”,同时也是非不断。

他与许多乐队和乐手有过多年的合作,如阿姆斯特朗、埃林顿等大师。但贝彻性格孤僻,在舞台上、录音棚中,他总要以自己为中心,总要以领衔者自居,很难与人长期合作,很难与人亲近。所以,连他的学生都说贝彻是一位偏执狂。20世纪20年代是贝彻最得意的时代,30年代起,尽管也有过出色的作品问世,但他逐渐开始被人遗忘。然而,十余年之后,贝彻东山再起,参与了新奥尔良派复兴的活动,再次巡回欧洲,故地重游并获得了巨大成功。法国政府将他推上了贵宾席位,将过去不光彩的历史搁置于脑后。1959年,贝彻因患癌症去世,法国政府还为其竖立了雕像。

一位黑人乐手在欧洲获得了如此的荣誉,这对人类社会文明的进步无疑是一个重要的象征。因为,人们从贝彻的演奏中看到了爵士,看到了音乐最本质的东西,即感情的源泉。黑人爵士为这样的源泉的流动作出了贡献,它为人类的和平、民族之间的交流和尊重开启了一扇大门,也因此,爵士成为了人类社会文明进程中的一个哲学反思命题。

Duke Ellington(埃林顿公爵)

不仅对于爵士音乐的历史,甚至对于整个美国音乐历史而言,埃林顿公爵(1999—1974)将永远都是一位伟大的音乐家。50年间,作为作曲家和指

挥家,他带领着美国最优秀的爵士乐队巡回在世界各地的音乐舞台上,创作了数以千计的作品,为爵士音乐的发展作出了极为重要的贡献,并以其非凡的才华和魅力为自己赢得了"公爵"的美称。

他于1899年出生在华盛顿特区的一个中产阶级家庭,早年立志以绘画作为将来的职业,然而,后来发现自己在钢琴上很有点天赋,于是就转向了音乐。1917年,18岁的埃林顿举行个人演奏会,以演奏爵士来展示自己的才华。他在电话号码簿上刊登的广告吸引了不少听众。从此,无名小卒的埃林顿开始了爵士生涯。20世纪20年代中期,埃林顿前往纽约闯荡。起初,他没有太大的起色,后来成为了来自家乡的"华盛顿人"乐队的领衔者,他的作品《东圣路易斯再见》、《黑色和棕褐色幻想曲》以及《克里奥尔情话》等大受人们的欢迎。于是,埃林顿乐队闯入了当年著名的棉花俱乐部(Cotton Club),从此那里成为了他们的根据地。

他们的成功吸引了影视界的目光,1929年埃林顿上了银幕,影片《黑色和棕褐色》描绘了这位黑人乐手成长的过程以及其非凡的天才。1931年,埃林顿乐队开始巡回美国各大城市演出,并且在1933年和1939年的两次欧洲之行中,获得了巨大成功。特别是在英国,爵士乐迷们为其精彩的表演而疯狂。埃林顿乐队为爵士走向欧洲起到了重要的作用。

之后,他的《节奏中的摇摆》、《假如不摇摆就难以成为音乐》、《多愁善感的情绪》等都成为摇摆时代中最杰出的作品,使他依然在乐坛中保持着领导者的地位。20世纪40年代初,埃林顿乐队被誉为是当时最伟大的乐队,许多优秀的作品都在那段时期问世,例如《过早的一切》、《C大调即兴布鲁斯》、《我不自在》、《配曲和摇摆而已》等。当时的《新政治家》杂志在对埃林顿的评价中说道,判断一位登山者的成就不是看他爬的山有多高,而是看他攀登的难度有多大。埃林顿不仅在演奏上技术娴熟非凡,在创作上用恰当的形式准确地表达所要表达的感情,并且敢于创新和解决困难,更重要的是他善于将民间音乐的传统因素与自己的创作方式融合在一起,打破了过去的爵士理论,使得爵士永远具有活力和新的生命力。

1943年,埃林顿在卡内基音乐厅举行了演出,这为他在爵士音乐历史上

的地位奠定了重要的基础，之后，他成为了那里的常客。

20世纪50年代起，随着大乐队的衰落，埃林顿乐队逐渐失去了往日的风采。之后，埃林顿开始进行宗教音乐的创作，虽然已经进入晚年，但埃林顿依然在爵士的内容和形式上进行探索。1974年，他因患癌症去世，享年75岁。

埃林顿一生为爵士事业而奋斗，许多著名的乐手曾与他合作，大量的年轻乐手受其扶持推荐，他为后世留下了无数的优秀作品，曾获得尼克松总统颁布的“自由总统勋章”及几乎所有的文化艺术奖项，是爵士音乐史上一位出类拔萃的大师。

Louis Armstrong(路易斯·阿姆斯特朗)

如果说有人发明了爵士的话，阿姆斯特朗(1901—1971)必定是其中之一。他的形象是活泼的小丑型的小人物，但阿姆斯特朗的音乐却具有大人物那样的伟大。有人说，他在爵士历史上的地位，犹如古典音乐中的巴赫，摇滚音乐中的普雷斯利，这样的评价并不为过。

许多爵士大师都来自新奥尔良这块爵士的发源地，阿姆斯特朗也是如此。出生在黑人贫民区的阿姆斯特朗，从小喜爱音乐，在街头上、教堂唱诗班中学会了演唱。11岁那年，由于非法放枪进了“流浪儿之家”的少年劳教所。然而，他却在那里开始学习短号。没有想到，两年劳教生活中的短号训练，奠定了他一生辉煌的爵士生涯的基础。

离开“流浪儿之家”后，他开始在密西西比地区参加各种演奏。当时著名的爵士音乐家奥利弗发现了阿姆斯特朗，让他在“黑人后裔爵士乐队”中演奏短号。1922年至1924年间，在芝加哥他又加入了奥利弗的“克里奥尔人”乐队。在奥利弗的扶持下，阿姆斯特朗成为了优秀的演奏家，他与奥利弗的合作留下了不少优秀的作品。之后，他前往纽约，加入了著名指挥家汉德森的大乐队。在那里，阿姆斯特朗给爵士带来了巨大的冲击，从而成为了爵士界的一位顶尖人物。

1925年，阿姆斯特朗重返芝加哥，先后组织了“热门五”和“热门十”乐队，乐队以其精湛的演奏风靡一时。两年间，优秀作品接踵而出。此时，他从

短号转向了小号，作品 *Cornet Chop Suey* 的独奏确立了他作为当时最优秀的小号手的地位。这是一个新奥尔良爵士发展的顶峰时期。之后，新奥尔良大乐队开始衰败，历史学家认为这是由于人们在乐队中太注重阿姆斯特朗的独奏地位。然而，阿姆斯特朗的作用在于，他使爵士摆脱了单纯的舞厅伴奏音乐而形成一种独立的音乐形式，为爵士的成熟建立了不朽的功勋。

尽管20世纪30年代经济大萧条，但是，已经被公认为大师的阿姆斯特朗的小号演奏，以及他的演唱例如《除爱以外我能给你一切》等却给人们带来了不少温暖和安慰。1932年至1934年，他两度访问欧洲，在那里受到了热烈的欢迎，为爵士走向欧洲作出了贡献。20世纪40年代中，阿姆斯特朗的爵士生涯转入低谷，人们觉得他由于年老而已经落伍，不再适应时代和潮流。之后，阿姆斯特朗解散了大乐队，但他依然坚持演出，与钢琴家奥卡斯·彼德森、女歌手埃拉·费茨杰拉德有过合作，引起了不错的反响。20世纪60年代，他被美国国务院邀请作为美国爵士文化的形象大使出访世界各地。同时，他也为争取黑人的合法权利作出过努力。1971年7月6日，阿姆斯特朗去世。舆论说：没有一位爵士音乐家能够像他那样家喻户晓，深得人心；没有人能够像他一样赢得世界各国人们的喜爱；没有一位黑人乐手能够像他一样赢得如此广泛的尊敬。他的作品和演奏，以及他积极向上的性格和热情幽默的形象，使得"阿姆斯特朗"这个爵士乐坛上最伟大的名字流芳百世。

Coleman Hawkins(科尔曼·霍金斯)

在爵士历史的早期，小号和钢琴是最重要的乐器。然而，萨克斯管进入爵士音乐之后，改变了以往的乐器格局，它成为了爵士音乐的象征。这一历史性的转折要归功于一位重要的人物，他就是科尔曼·霍金斯(1904—1969)。他是历史上最优秀的次中音萨克斯管演奏家，一位爵士音乐的改革者，而且也是一位爵士音乐理论知识百科全书式的人物，是爵士乐坛上的大师。

霍金斯出生在一个富裕的家庭。五岁时他开始正规学习钢琴，两年后又学习大提琴。在母亲的鼓励下，九岁那年，他选择了次中音萨克斯管作为自己的生日礼物，从此，这件乐器随着霍金斯的才华闯入爵士舞台，最终成为了

爵士的主人。霍金斯很早就开始了演艺生涯，12 岁时被当时著名的布鲁斯女歌手史密斯发现，并被聘用与其合作。1923 年，他来到爵士的中心纽约，加入了汉德森的大乐队。汉德森大乐队的地位帮助霍金斯以及他的次中音萨克斯管的名声成功地传遍全国。到了第二年，霍金斯已经成为了公认的最优秀的次中音萨克斯管演奏家，这也由于当时并没有多少人演奏这件乐器。将近十年的时间，他一直在汉德森乐队中担负着重要的作用。

1934 年，他离开了汉德森前往欧洲。在那里的五年时间中，他先后与英国的海尔顿乐队，以及著名的音乐家卡特、贡比耶、伊科扬、格拉佩等合作，著名的《疯狂节奏》、《杜鹃玫瑰》都是当时录制的作品。二战临近，霍金斯返回美国。虽然已经过去了五年，但是在回国后的一系列音乐会中，他依然显示着次中音萨克斯管霸主的地位。1939 年，霍金斯录制了著名的《灵与肉》。迄今为止，这首曲子依然是爵士音乐中的最佳作品之一。20 世纪 40 年代是他最辉煌的时期，多次出国巡回演出，那些最杰出的作品大多都产生在这一时期，例如四重奏《我爱的男人》、无伴奏萨克斯管独奏《毕加索》等。

霍金斯是一个开放型的大师，始终在吸取新生事物。他参与了摇摆、比波普、硬波普、自由爵士以及波萨诺瓦等各种风格的演奏。尽管 20 世纪 50 年代初期，霍金斯慢慢在爵士舞台上消失，但是随着古典爵士的复兴，1957 年霍金斯在纽波特爵士音乐节上复出，重新展示了往日大师的风采。在 20 世纪 60 年代末期，霍金斯依然在舞台上出现，始终保持着朝气、活力和积极的风格。1969 年他因心力衰竭而去世，但是，其音乐永远留给了后世。每当人们听到萨克斯管音乐，必然联想到霍金斯，这位“萨克斯管之王”。

Lester Young(莱斯特・扬)

在众多的带有悲剧性色彩的爵士领袖人物中，莱斯特・扬(1909—1959)可能算是其中最让人伤心的一个。但是，他的次中音萨克斯管演奏在不断否定自己的过程中不断创新，让音乐更为美丽、更具有魅力是其唯一目的。扬是爵士舞台上与霍金斯并驾齐驱的另一位优秀的次中音萨克斯手，而且由于他的勇于创新，他最后赶上了霍金斯，成为了众人模仿的次中音萨克斯管爵士大师。难怪著名歌手“戴女士”称其为爵士界的“总统”。

他生于密西西比河岸，但在新奥尔良长大。他父亲带领一支家庭乐队，经常参与节日的音乐活动。起初学习单簧管、小提琴及爵士鼓，13 岁开始改为中音萨克斯管。他当时就从父亲那里接受有关音乐经营的知识和经验。因为不喜欢南方对黑人的歧视，他离开了家乡来到了北方。1927 年加入了布隆森的“波斯尼亚”乐队，从此改奏次中音萨克斯管，此后一直将之作为最主要的乐器。

之后，扬并没有在那里找到适合自己的环境，他又回到南方，以自由演奏为生。一直到 1934 年加入贝西的乐队，他在那里发挥出自己的才能，开始受到爵士界的关注。为了进一步发展，他离开了贝西乐队，在汉德森的大乐队中替代了霍金斯，从而使得他的次中音萨克斯管的名声开始变得响亮。遗憾的是，在人们的心目中霍金斯就是次中音萨克斯管的形象，除了对其模仿，没有别的选择。漫不经心的扬以及他的悠闲松散的演奏，导致乐队不能忍耐，最终，他不得不离去。

时过两年，扬又重返汉德森的大乐队，虽然这次的合作也只有四年之久，但却对他被公认为超越霍金斯以及确立爵士次中音萨克斯管大师的地位起着非常重要的作用。这段时间是扬的爵士生涯中最辉煌的阶段，他与著名歌手荷莉戴等的合作成为了爵士历史上的重要事件。扬在冷爵士中体现了悠然、松弛的演奏趣味，然而，他又将“冷”与比波普相结合，从而塑造出自己独特的风格。

20 世纪 40 年代初，孤僻的个性使得扬又离开贝西乐队，重操自由爵士乐手的旧业，生活没有规律，时常在醉生梦死的情形中度过光阴。1943 年，扬再次返回贝西的乐队。虽然这第三次合作也仅仅维持了九个月，但据说是他最愉快的时光。在此期间，他还参加拍摄了影片《爵士音乐即兴音乐会》。

第三次离开贝西乐队之后，他入伍参了军。扬在军队中积极参加反对种族歧视的运动，然而这种积极姿态却惹来了极大的麻烦，他被当作共产党的激进分子而遭到监视。扬个性内向又孤僻，军队中的不愉快经历导致他更为消沉。由于精神上的消沉，他开始酗酒，甚至染指毒品，由此带来了极大的健康问题。虽然在 20 世纪 50 年代初期，扬依然有一些演奏活动，也录制了一

些作品，但是他的身体和精神状态每况愈下。一方面，他在酗酒和吸毒中放纵自己，另一方面，他也极力在音乐中寻找依托，希望自己的内心痛苦能够在音乐中得到解脱。1956 年，他的《爵士巨人 56》专辑问世，依然显示了作为大师的精湛技艺和风格。次年，他与贝西再度合作。人们发现往日神采飞扬、光芒四射的扬，如今由于衰弱的身体竟然只能坐着演奏。1959 年，从巴黎回国后扬终于病倒，但他依然不停地疯狂酗酒，不久便在酒醉中离开了人间。

不满 50 岁的莱斯特·扬英年早逝。虽然在当时人们并没有将他看作为爵士的中流砥柱式的人物，但如今他的价值已经得到了充分的肯定，扬是爵士领域的“总统”、一代大师。

Benny Goodman(本尼·古德曼)

摇摆时代是爵士发展过程中的一个重要时期，摇摆的特色节奏推动了爵士的流行。这一历史时期中，有一位关键性的人物，他就是本尼·古德曼(1909—1986)，由于他的才华和努力，成就了摇摆音乐风格的时代，他也因此而赢得了爵士大师的地位。

绝大多数的大师级人物在他们的早年都显露出非凡的才华。古德曼也同样，很小就在弗朗兹·修普门下开始学习单簧管，12 岁登台在公众面前表演，引起人们的关注，并被确信将来必成大器。从此，他进步神速，1923 年已经是音乐家联盟的成员，定期在芝加哥演出。1925 年加入了波拉克的乐队，翌年，与波拉克合作录制了唱片。1929 年前，古德曼一直在波拉克乐队中担任独奏，在这期间，他逐渐建立起自己的个人风格，而且领衔录制了一些唱片。

1923 年，他离开波拉克乐队，参与尼科尔的“五便士”乐队。之后的几年内，古德曼不仅演奏单簧管，还同时演奏中音萨克斯管、低音萨克斯管及小号，多次举办演奏会，聚集了大批著名音乐家如荷莉戴、霍金斯等，而且录制了大量的作品。1934 年，古德曼组织了自己的乐队，为哥伦比亚广播公司的“让我们跳舞吧”节目录制音乐，他的开场旋律《让我们跳舞吧》成为了家喻户晓的曲目。但好景不长，第二年这个广播节目便夭折了。为了改变困境，他重新调整了乐队配置和演奏方向，将新奥尔良的传统旧曲加以改编，在维克

托公司录制出品这些音乐，其《我有时快乐》、《脚夫王顿足舞曲》等大受人们的喜爱。

1935 年古德曼乐队的一场演出成为爵士历史上的一次重要事件。那天是 8 月 21 日，古德曼乐队在洛杉矶帕罗马舞厅演出，年轻人对当年的"让我们跳舞吧"节目的乐队崇拜不已，在热烈的节奏中狂热地舞蹈，极度兴奋，一度出现失控的骚乱情形。那次事件中乐迷们的疯狂和摇摆确立了爵士摇摆时代的到来。

20 世纪 30 年代末期是古德曼演艺生涯中最辉煌的时期。1938 年初，他被邀请在纽约卡内基音乐厅演出，精彩的表演、高超的技艺使得他和乐队成员们大获成功。1940 年之后，一些乐队成员渐渐离去，古德曼的声望也开始逐渐走下坡路。尽管后来经过乐手成员的调整，并使用电声吉他给乐队注入新的生命力，他依然保持了自己在乐坛上的重要地位，但是，随着比波普风格的兴起，古德曼的地位真正被动摇了。随着大乐队的退役，20 世纪 50 年代的古德曼逐渐较少出现在舞台上。之后有一件重要事情，就是他参与了影片《本尼·古德曼》的拍摄。1978 年，为了纪念在卡内基音乐厅演出 40 周年，古德曼重返乐坛。他依然念念不忘曾让他迷恋的大乐队，在 20 世纪 80 年代期间，还组织过大乐队的演出。1986 年，这位深受人们喜爱的"摇摆之王"去世。

Billie Holiday(比莉·荷莉戴)

找不到任何一个能够像比莉·荷莉戴(1915—1959)那样的爵士偶像歌手，这不是因为她具有一幅天生的特殊嗓喉，而是因为她那种对音色、节奏、旋律等的极高的音乐悟性。1986 年，她去世后的第 27 年，也就是她 71 岁生日那年，荷莉戴的名字被载入了好莱坞的名人录中。荷莉戴大概是能与那些乐器演奏大师诸如阿姆斯特朗、埃林顿等排列在一起的唯一一位爵士歌手。

她出生在巴尔的摩的贫民窟中，从小就遭受到不幸的命运。没有责任心的父母使得荷莉戴几乎自幼一个人生活。10 岁时遭人践踏，少年染上吸毒的恶习。没有家庭温暖、缺乏教育以及童年遭受的不幸，导致她身心不健康，自卑与自尊，孤独忧愁与情感激奋复杂地纠缠在一起。在这痛苦的生活环境

中，她挣扎着。

哈莱姆俱乐部给了荷莉戴新生的希望。约翰·哈蒙德在这个俱乐部中发现了她的歌唱才华，将她介绍给了古德曼，让她和古德曼合作录制作品。最初的合作并没有成功，但为两年后的机遇开辟了道路。1935 年到 1942 年间，她加入了泰迪·威尔森的乐队，为哥伦比亚公司录制了她最优秀的一批唱片。由于她沙哑的嗓喉、伤感的风格、悲凉的情感以及恰到好处的颤音处理，充分体现了布鲁斯音乐的特点，形成了荷莉戴的个人演唱风格，很快她的歌声便受到人们的喜爱。

荷莉戴以前在酒吧工作，她不像一般女服务生撩起裙子来接受客人给的小费，所以她被称为正经的“女士”。后来，莱斯特·扬在这个绰号前加了“戴”字，从此，她就有了“戴女士”的美称。“戴女士”的经历造成了她不屈的个性，她对当时南方的种族歧视非常愤慨。1939 年，她录制了《奇怪的水果》一曲，表达了自己对种族歧视的极度不满，这首作品引起了很大的反响。20 世纪 40 年代后半期，她为德卡公司录制了大量唱片，其中一些成为了她最畅销的作品，例如《情郎》、《不必解释》、《如果我做与别人无关的事》、《旁人的眼光》等。

事业上的成功并没有解除她内心深处长期以来的真正痛苦，荷莉戴不仅酗酒，而且还吸毒成瘾，为此进了监狱。20 世纪 50 年代开始，生活上的恶习明显影响了她的事业，嗓喉已经受到损伤，情绪非常低迷，性情古怪暴躁。虽然曾有幸与阿姆斯特朗等一起参加影片《新奥尔良》的拍摄，吸毒入狱反而增添了歌迷的人群数量，但是她的艺术生涯已经步入绝境。1957 年她在“爵士之声”电视节目中演唱了《出色和优美》，1958 年录制了《穿绸缎的女人》，短暂的回光返照之后，荷莉戴便彻底垮了。她因吸毒再次入狱，曾受人尊敬和爱戴的“戴女士”只在人间度过 44 个光阴，最终死于狱中。比莉·荷莉戴一生悲惨，但她忧伤、沙哑而迷人的歌声永远留在了爵士舞台上。

Dizzy Gillespie(迪兹·吉莱斯皮)

迪兹·吉莱斯皮(1917—1993)是爵士历史上最优秀的小号手，至今为止依然没有人能够超越他的演奏技艺，即使具有后来居上趋势的传奇大师迈尔

斯·戴维斯，在小号演奏技术上也不及吉莱斯皮。吉莱斯皮的最佳搭档——另一位爵士大师查理·帕克对和他的合作及演奏赞不绝口。人们对他们俩人的合作有这样的评价，帕克的中音萨克斯管演奏犹如一道光辉，而吉莱斯皮的小号声则仿佛是一个优美传说。吉莱斯皮是将比波普风格推向主流爵士的重要人物。他的技艺和贡献确立了他在爵士舞台上的大师地位。

他出生在南卡罗来纳的贫寒家庭，为兄妹九人中最幼的一位。从小勤奋好学，在音乐上很有天赋，起初自学长号，后来转学小号。同时，他学习成绩一直优秀，为此曾得到过北卡罗来纳的劳伦堡大学农学院的奖学金。他立志以音乐作为自己的人生追求，毅然放弃学籍，转入爵士行列。当时的摇摆大师埃尔德里奇推荐他加入了泰迪·希尔的乐队，还随该乐队前往欧洲访问演出。1939 年，他转到了卡伯·卡洛维乐队，在那里逐渐开始形成了自己的演奏风格。但是，卡洛维不喜欢他的风格，认为他的演奏拖沓缓慢得像"中国音乐"，由于性格不合，一次别人对卡洛维的玩笑，却被栽赃到了吉莱斯皮头上，两年的合作就这样结束。

没有想到，离开卡洛维有一点"因祸得福"。之后的两年间，他结识了许多著名的音乐家，包括科尔曼、卡特甚至包括与埃林顿的合作，也是在那一时期结识了帕克。1942 年，他加入了海恩斯大乐队，当时帕克正在那里演奏中音萨克斯管，吉莱斯皮的著名作品《突尼斯之夜》就是在那里创作而成的。20 世纪 40 年代前半期，他的成就辉煌，先后和帕克等合作开始了比波普风格的尝试，在这期间，吉莱斯皮不仅在演奏中表现出非凡的才华，而且在编曲和指挥大乐队方面也同样出手不凡。1945 年初，他与帕克再度合作，录制了著名的《咸花生》、《最佳状态》、《温室》等作品，这些都成为了两年后主流音乐的波普风格的代表作。这一年的下半年，情形却是完全不同，他率领的大乐队巡回演出非常失败，而且与帕克的合作在洛杉矶并没有受到欢迎。帕克带着痛苦住进了医院，吉莱斯皮则无奈地回到了纽约。

性情开朗、幽默的吉莱斯皮并没有失败而灰心，他东山再起，重新组织乐队，经过数年奋斗，又获得了成功。人们开始正视波普风格，而且已经把吉莱斯皮贝雷帽、山羊胡子以及波普眼睛都视作为他的象征，也同时作为爵士的

标志。之后，他再次与帕克联手，然而，老朋友的合作没有能够持续太久，帕克去世了。

20 世纪 50 年代之后，吉莱斯皮依然率领各路好手巡回演奏，同时为年轻的一代爵士乐手创造了许多进一步发展的机会，他受到了人们更多的尊敬和爱戴。随着大乐队的衰落，20 世纪 70 年代，年老体迈的吉莱斯皮开始逐渐从舞台上引退，但依然担任过联合国交响乐队的指挥。他的演艺生涯一直持续到 1992 年去世。

Charlie Parker(查理·帕克)

在前面曾提到，人们对吉莱斯皮和查理·帕克(1920—1955)的默契合作有这样一个评价，吉莱斯皮的小号声仿佛是一个优美传说，而帕克的中音萨克斯管演奏则犹如一道光辉。帕克在爵士历史上的贡献绝不仅仅止于他辉煌的演奏，我们知道蒙克对波普风格的发展起到了重要的作用，但波普时代的开启者却是帕克。帕克是爵士历史上一致公认的大师，他对爵士历程的发展特别是改革作出了卓越的贡献，然而，他的艺术生涯却是非常地艰难，导致他生活上的颓废放纵，精神的萎靡不振，以至于英年早逝。

帕克出生在密苏里河岸的堪萨斯城，这是一个活跃着各种音乐活动的地方，帕克从小在那样的环境里受到了浓郁的音乐熏陶，很早就显露出非凡的音乐才能。为了音乐，他在 14 岁时放弃了继续读书，而转向了音乐职业。然而，毕竟年轻又缺乏全面的训练，帕克在当地的爵士圈里没有引起任何人的注意。他立下壮志，一定要成为一流的中音萨克斯管演奏家。经过三年的刻苦练习，他为自己将来的发展奠定了扎实的基础。1937 年，帕克加入了麦克夏的乐队，从此开始了真正的爵士生涯。

1939 年，他来到纽约，希望寻求更多的发展机会。但在纽约这样的爵士大师们云集的地方，不用说想出人头地，连要在那个舞台上有一个插足之处都很难。当然，帕克并没有退缩，他一边在夜总会洗盘子维持生计，一面勤学苦练、多听多看。1940 年，他与麦克夏乐队合作，录制了有他参与的首张唱片，他在《好女士》《杜鹃玫瑰》中的精彩独奏立刻引人刮目相看，随之，帕克的声誉逐渐高涨。在那一年，他遇到了吉莱斯皮，俩人意气相投，以至在之后的

十余年里多次合作，这对忘年挚友搭档成为了创造波普风格的重要旗手。

20世纪40年代是帕克最成功的时期，他与格莱莫斯乐队合作，最重要的是与吉莱斯皮合作，在萨伏依公司、格兰茨公司、神韵公司录制了大量的唱片，其中《高水平的演奏》、《咸花生》、《暖房》等作品成为波普时代的先锋。

如前所述，帕克的艺术生涯和生活道路是两个极端。在事业上取得辉煌成果的帕克，在生活方面却是潦倒、放纵，吸毒、酗酒、没有节制的暴饮暴食极大地损坏了他的身体。帕克这样的行为是为了解脱自己，他认为别人都无法理解他内心的痛苦，他用音乐、萨克斯管来表达自己的心声，以酒、毒品甚至女人来麻痹自己的感情。20世纪50年代后，帕克彻底垮了。1955年，33岁的天才在心脏衰竭的遭遇中告别了人生。

Miles Davis(迈尔斯·戴维斯)

爵士音乐历史封给了埃林顿一个优美的头衔——公爵，那是因为他在爵士音乐中表现出来的优美典雅的贵族风度，也因为他为爵士音乐所作出的贡献。也由此，在爵士历史上，能与埃林顿公爵相提并论的人物为数甚少。然而，迈尔斯·戴维斯(1926—1991)却是一位能与之并驾齐驱的大师之一。在演奏技术上，戴维斯虽然没有吉莱斯皮那样精湛而富有特色，但他在小号音色上的开发，对于爵士音乐语言的精通，作为乐队领衔者对新人的提携，以及在各个风格时期中表现出来的开创精神，使其成为了爵士历史上非同寻常的大师。

他出生在伊利诺伊州阿尔顿市一个中产阶级家庭，从小学习小号，少年时期就成为当地乐队中的明星。在他成长的城市中部地区的圣路易斯那段时间，是戴维斯成为大师之前的重要经历。在那里，他结识了吉莱斯皮和帕克，这两位大师对戴维斯产生了极为重要的影响。1944年，他来到纽约，进入了著名的朱利亚音乐学院，然而，那里的欧洲古典音乐的传统和正宗教育并不是戴维斯所希望的。于是，纽约52大街上的酒吧、俱乐部成为了他的主要生活内容。戴维斯在那里找到了自己的理想，结识了霍金斯，从此他走上了通往爵士的道路。

1945年，戴维斯毅然放弃著名音乐学府深造的机会，加入了与名家合作

的行列。首先是与伯莱格·威廉斯一同录音，出品他的首张唱片，接着开始与帕克合作。在名家的提携之下，他很快崭露头角。

三年之后，戴维斯离开了帕克，自己独当一面，建立乐队，以一支九个人组成的乐队开创了冷爵士的新风，极大地推动了西海岸爵士活动的发展。然而，正在事业蒸蒸日上的时候，戴维斯却在生活上陷入了迷惘状态，吸毒一度造成了事业的停顿。后来，他终于以极大的毅力戒除恶习，重振旗鼓。1955年，在“戴维斯又回来了”的高呼声中他重返舞台，并取得很大的成功。20世纪50年代后半叶，戴维斯的全明星六重奏乐队不仅扩展了传统五重奏的格局，而且录制了大量的经典作品，诸如《午夜徘徊》、《里程碑》、《一往无前的迈尔斯》等。与此同时，他还为法国电影《走向断头台》录音。

1960年，34岁的戴维斯宣布退休。当人们以为他真的是退出了历史舞台的时候，1964年，戴维斯以全新的姿态，带领一批年轻的新秀乐手乐队再返爵士舞台。在20世纪60年代的后半叶，他的乐队进入了沟通硬波普和自由爵士两种风格的新状态，从而开启了一种融合的混合风格形式，开启了又一轮的爵士时代，其代表作品为《泼妇酿酒》、《以沉默的方式》。

由于毒瘾再次发作，造成身体状况的衰弱，1975年，戴维斯再次突然宣布退休。经过几年的调整以及思考，戴维斯于1981年再度复出，这一次他又以耳目一新的爵士形式，即带有明显的流行色彩的风格出现在了人们的眼前。不断地创新、不断地变化、不断地否定自己，从而推动着爵士不断向前发展，这样的勇于改革的精神为爵士界大为赞赏和肯定。他也因此为自己确立了爵士大师的地位。

1991年，戴维斯最后一次站在蒙特利尔爵士音乐节的舞台上，让人们再一次惊讶地目睹了他的风采和光辉。不幸的是，这竟成为了绝唱。两个月后，这位大师在加州去世。迈尔斯·戴维斯的一生是爵士近半个世纪的缩影。

John Coltrane(约翰·科特兰)

如果说对20世纪四五十年代爵士舞台产生重要影响的大师是帕克的话，那么，在六七十年代的重要人物就是约翰·科特兰(1926—1967)。也有

人说，帕克是解放了表演爵士的手脚，而科特兰则是解放了人们对爵士认识的头脑。科特兰是爵士历史上最优秀的中音萨克斯管演奏家之一，也是一位颇具思想的改革家，对爵士走向现代作出了卓越的贡献。

科特兰出生在北卡罗来纳州，曾参加第二次世界大战。服役期间，他经常演奏自己擅长的中音萨克斯管。战后，他回到了东海岸，在费城定居。之后，他参与了不少乐队的演奏，与克莱克斯、吉莱斯皮、克罗斯、霍金斯以及史密斯等合作。经过近十年的磨炼，科特兰为自己的进一步发展打下了坚实的基础。

自1955年，科特兰的才华开始得到了充分发挥。那年，他加入了戴维斯的乐队。由于科特兰在当时还只是一个无名小卒，人们对戴维斯选择他的加盟有所不解。戴维斯毕竟是一位具有慧眼来发现新星的大师。没有多久，舆论界已经认识到戴维斯对科特兰的重用是多么的智慧和英明。虽然科特兰已经成为戴维斯乐队中的重要成员，然而，1957年科特兰染指毒品，为了严明乐队纪律，戴维斯解雇了他。虽然被开除出戴维斯乐队使得科特兰的处境非常困难，但是，科特兰离开那里之后痛定思痛，从此再也不碰毒品。之后，科特兰非常努力练习，决心脱胎换骨使人们对他有重新认识。

“新人”科特兰在1958年回到了戴维斯的乐队，重新返回舞台的科特兰向爵士界证实他已经是一个非常有实力的中音萨克斯手，他的著名作品《巨人的脚步》就是在那一时期出品的。科特兰已经成熟，他希望自己成为一名指挥，所以打算离开戴维斯，但戴维斯不同意。因此，他在与戴维斯合作的同时，自己雇用乐手与唱片公司签约录制唱片。1961年，科特兰不断地探究新风格，改变自己的风格，并与前卫村唱片公司录制唱片。由于他的努力是反传统的，他“古怪离谱”的演奏背离了传统爵士中那些条条框框，所以他的音乐被认为是“反爵士”。

1965年科特兰从另一个角度对爵士进行了新探索，从他的音乐中，人们听不到调性，也听不到旋律，而整个音乐所强调的是音响效果。比如作品《升天》就是一例，其中使用了大量的管乐器，完全地自由即兴发挥等。尽管在音乐上他不断制造“奇怪”效果，再比如有时候在现场独奏中，他会连续演奏45

分钟之久。然而,在生活上,他却是保持着质朴、安宁的方式。除了每天练习十余个小时外,科特兰以素食、打坐和做操作为自己的日常生活内容。因此,在晚年,他的音乐风格转向宗教化,演奏时充满了庄严肃穆的情怀,他的专辑《至高无上的爱》成为他最经典的作品。在音乐领域中,科特兰已经超越了世俗,进入了自由的境界。但是,他的身体状况却每况愈下,1967 年患肝癌去世,41 岁的大师在自己的音乐声中告别了人生。

Ornette Coleman(奥耐特·科尔曼)

奥耐特·科尔曼(1930—)是爵士历史上的一位巨人。科尔曼的功绩主要体现在他的创新,打破传统的束缚,建立新的爵士风尚。他以先锋的思想、前卫的头脑推动着爵士向前发展,开拓了爵士的自由之路。

他出生在德克萨斯州的福特沃斯城,少年时期一直参与各种节奏与布鲁斯乐队,主要演奏中音萨克斯管。受到当地有点名声的乐手 Red Connors 的影响,他开始对波普风格感兴趣。科尔曼早期的音乐活动没有留下多少记载,只知道他一直从事爵士的试验,为此与周边的合作者时常不欢而散。20 世纪 50 年代初,他移居洛杉矶,并在那里扎下了根。

那时,科尔曼还没有进入爵士圈,他利用工作后的业余时间来读书,学习有关音乐的理论,同时探索先锋模式的爵士风格。在和一些当地的先锋乐手们结识之后,科尔曼开始参与演奏。起初的一段时间,他并没有获得多少成功。到了 1958 年,他的先锋思想和音乐风格得到了保罗·布雷五重奏乐队的欣赏,于是在当代唱片公司录制了两张唱片。之后,加入了“五点俱乐部”,在一些人开始注意到这位“先锋人物”的才华的同时,另一些人则认为他是一个骗子。

1959 年至 1961 年间,科尔曼录制了一系列的经典作品,其中最出名的就是《自由爵士》。作品充分体现出那些先锋乐手的激情和自由派爵士乐手的即兴表演风格。

1962 年,科尔曼宣布退休。人们对他这一突然的行为大为不解。事实上,这只是科尔曼的一个策略,因为他认为所得到的报酬远与他的贡献和才能不符。这一举动大大地震惊了爵士界。更为让人震惊的是,科尔曼转向演

奏小提琴、小号，大家都不知道他想要干什么。20 世纪 60 年代中期，他带着自己的音乐赴欧洲巡回演出，与此同时，继续从事探索性的创作，包括不少无调性现代作品。

20 世纪 70 年代是科尔曼音乐生涯的又一个高峰期。他在自己的“黄金时间”乐队中，不仅扩展了乐队编制，以双重四重奏的形式和双重乐器的配置来体现他的自由思想，而且他在这之后的演奏活动中，还加入了舞蹈、说唱的表演者，以及非常专业化的录像画面来渲染舞台的效果。

科尔曼始终保持自己独特的音乐风格，虽然对于他的创新和先锋思想仍然有不少争议，但他被看作为一位推动爵士历史积极发展的大师是毋庸置疑的。2007 年，这位最伟大的爵士革新家在 77 岁的时候获得两个音乐大奖，即格莱美终身成就奖和普利策奖。

世界音乐

的多元文化理论与实践

一、人类学的多元文化的理论基础

多元文化，对应的英文为“multi-culture”，其中“multi”源自拉丁语“*multus*”，指“多，许多”之意，从词义本身看，多元文化即指多种文化或多样的文化。一个区域里共同生活着不同民族的人，他们有着不同的语言、生活习惯、审美情趣、行为方式和价值观念，大家都知道，这一现象由来已久，被称为多元文化。然而多元文化(Multicultural Theory)作为一种思想或理论，是自20世纪初起在欧美学界逐渐掀起的一股浪潮，在人类学、历史研究、文化批评等多个领域得到了不同程度的关注和研究。随着全球化进程中民族矛盾的激化，多元文化的概念及思想内容也在不断地充实和完善，使得其思想越出书斋，在国家政策的制定[①]以及民族文化和教育改革等方面起到了一定的实践指导作用。至20世纪末，多元文化理论的影响愈来愈广泛，成为人类学、社会学、教育学、国际政治学等研究领域的热门话题，并成为国际学界共同关注的研究课题。

---

① 例如加拿大政府提出“一个国家，两种官方语言和多元文化政策”，以维护国家不分裂。在国务部下建立多元文化事务局，并在联邦政府和各省建立多元文化委员会，吸收不同民族成员参加该委员会。详见阮西湖：《人类学研究探索：从“世界民族”学到都市人类学》，民族出版社，2002年，第114页。

这里需指出的是，“多元文化”的概念和内容在不同学科、不同研究领域中并不完全相同。作为以他者文化(Other Cultures)为研究宗旨的人类学家而言，他们在对他者文化的理解、文化的多样性和多元文化理论方面作出了杰出贡献和独特的见解。毋庸置疑，音乐人类学从诞生的那天起就一直深受人文学科思潮的影响，尤其是人类学的理论和方法直接影响其研究观念与范式的变化更迭。[①] 人类学的多元文化思潮促使或影响着音乐人类学多元音乐文化理论的形成与发展。在这一部分，我们主要先剖析人类学的多元文化观念，以及这些观念形成的理论基础。

1. 人类学的多元文化观

“多元文化”是指在一个社会、国家或民族中所存在的多种文化的总称。[②] 具体而言，多元文化是指在一个国家、社会或地域范围中存在的具有相互独立却相互联系的多种文化现象，这种文化现象包括经济、政治、宗教、语言等一切物质领域和精神领域的诸多方面。在全球化浪潮下，世界上各种文化在全球范围内发生交流、融合或冲突等互动现象，且愈来愈频繁和复杂，人类学家致力于对这些文化现象进行研究。

纵观人类学的研究历程，“多元文化”作为术语概念于20世纪初出现。最初，“多元文化”是针对殖民地文化或外来移民群体文化而提出的，主要指代的是两种异质文化，即西方文化和非西方文化。随着对非西方文化研究的不断加深，大约于20世纪50年代前后，我们看到“多元文化”这一概念的内涵渐渐延展。学者们不再拘泥于国家、民族或地域范畴上探讨多元文化，而是延伸到群体、阶层、宗教和性别等层面上。因为大多学者都认识到，思想观念、行为方式和价值体系的差异不仅仅只体现在民族和种族上，而普遍存在于各种社会阶层、不同宗教信仰、不同年龄层次和不同性别的群体中。

---

① 音乐人类学者梅利亚姆(Alan P. Merriam)在《音乐人类学》(*Anthropology of Music*)一书中详细论述了Ethnomusicology(音乐人类学)与人类学的关系。

② *Random House Webster's College Dictionary*, Random House Inc., 1992, p. 889.

从上面的分析，我们可以看出，“多元文化”具有多样性和差异性，这种多样性和差异性由最初西方与非西方之间的比较拓展到不同民族、区域、社会阶层、宗教、不同年龄和不同性别等诸多群体之间的文化差异。因此说，人们研究或争议的侧重点在于“多元”范畴上，而人类学“多元文化”概念中的“文化”是相对模糊的。

我们分析了“多元文化”的多样性与差异性，但是文化的“多元”这一概念有着诸多涵义，如果将文化的“多元”置于绝对差异的理解，那么无疑有碍于对“多元文化”理论进行更为深层含义的解读。

多元文化并不是多极文化，它是有内聚性的。虽然全球化浪潮已经席卷全球，传播技术加速发展，传播渠道日益增多，世界不同地区的民族文化相互交融相互影响，出现了同一化的现象，但是不同民族、群体或个人的文化自觉意识也成为客观趋势和必然要求，作为文化主体的群体或个人都强调发出自己的声音，因此文化并没有走向同质化和单质化。相反，在多种文化发生冲突或交融的形势下，人们总是试图找到一些文化特质作为区分不同群体的标志，以此来树立“我们”和“你们”的界限，以区分“我”与“你”的差异，从而维持自身文化的相对独立性，也保持了世界文化的多样性。所以说，不同的文化之所以能共存于一个共同体中，就在于它们不仅存在着差异性，更在于不同群体内部之间存在并建构了文化共性。只有强调认识单个群体内部的文化共性，才能促使文化多样性得以存在和良性发展。

在了解多元文化的差异性和内聚性特征的基础上，我们进一步指出“多元文化”的深层涵义，即“多元文化”更为强调多种文化之间的互动关系。换句话而言，多元文化是指不同文化组成了一个系统，在这个系统结构内，各种不同文化会产生相互渗透、冲突和交流等互动现象。

不同文化之间的互动关系是促使文化变迁的一个关键因素，而文化变迁一直以来是人类学研究的核心问题。殖民主义出现之前，世界各地的文化有着自己较为独立的演变规律，然而随着殖民主义者在海外进行政治和经济掠夺，各种文化内部系统逐渐被打破，文化之间的封闭性已然不再存在。如今，随着全球化进程的加快以及传播渠道的日益增多，不同文化之间的互动也日

益频繁，以国为界的文化不再像以往那样容易截然区分，我们已经很难在各种文化之间找到明显的标志，而看到的是不同文化之间彼此影响、相互交融。这种互动关系会导致某一文化特质的消失，但也会促成新特质文化的产生，从而更加丰富了文化的多样性，促使多元文化的存在和发展。

以上我们主要从客观现象层面对人类学“多元文化”的概念和涵义进行了描述，在此基础上，本文认为多元文化理论的核心在于从价值观念层面上强调不同文化之间的平等性。多元文化实质上是以异质价值观为核心的文化互动系统，价值观是多元文化最为核心的构成因素。[①] 人们选择怎样的文化样态，很大程度上是由自身的价值观念决定的。我们必须承认每一种文化都具有自己独特的价值和意义，并无先进和落后或优劣之分，应享有平等的生存权和发展权。因此，只有承认和立足于不同文化的价值平等，才能真正实现文化的多元发展。

最后，应明确的是，多元文化不仅仅是一种口号，而更是一种客观现实。正如我国人类学家费孝通先生指出：文化多元的理念并非只是一种口号，而是人类学家从人类的生物性推演而来的理论。生物在演化过程中大致都要保持其基因特性的多元化，避免走入“特化”(specialization)的道路，以免环境变化而不能适应。很多古代的生物种属，都是因为“过分适应”而走上体质特化的死胡同，最终走上绝灭的道路。人类是生物的一种，不但其生物性的身体要保持多元适应的状态，即使人类所创造出来的文化，也是受生物演化规律严格的约束，必须尽量保持多样性的情况，以备有一日环境巨大变化时的重新适应之需。[②]

综上所言，“多元文化”，从客观层面上看，是指多种文化并存的现象，具有多样性和差异性的特征。首先，从不同类型上看，有本国文化与外来文化、传统文化与现代文化、主流文化与亚文化等，其差异性不仅存在于不同国家、民族之间，而且还广泛存见于不同阶层、不同性别、不同年龄等诸多群体文化

---

① 匡促联：《多元文化的发展与价值观的自觉》，载《云梦学刊》2010 年第 4 期。
② 费孝通：《费孝通文化随笔》，群言出版社，2000 年，第 304 页。

之间。除了现象层面的多种文化并存外,多元文化理论更加强调的是多种文化之间的互动和共生,强调某一文化的内聚性以及文化之间的互动性特征;最后,各种文化之间的独立和平等是“多元文化”理论的核心,只有在各种文化具有独立和平等的条件下,才能真正地实现文化的多元。随着人类学对于多元文化现象研究的深入,学者们不断提出看待和分析问题的概念和方法,形成了多元文化理论。人们可以透过多元文化的思想去看待、分析和处理文化交流、冲突和变迁中的现象和问题,起着一定的实践指导作用(后文详述)。从这个层面上理解,“多元文化”理论已经成为人类学研究文化现象的一种视角和方法。

2. “多元”与“他者观”

虽然多元文化作为一种现象是由来已久的客观事实,但是作为一种理论却经历了一个曲折而又复杂的过程。在这个过程中,人类学对“他者”的研究心得起着至关重要的作用。人类学伴生于西方对全球的殖民扩张,世界各地的诸多民族以及他们丰富多彩的文化进入欧洲人的视野。对这些文化进行系统的了解,促使了人类学学科的诞生。最初,带着对异文化的猎奇心理,人类学家们闯入“他者”的世界。之后整整一个多世纪,人类学家才开始认识到自己在社会科学中的正确位置,是对他者(the other)的系统研究,因为其他所有的社会学科都在某种意义上是对自我(the self)的研究。[①] 可见,对“他者”的研究贯穿于人类学的始终,并是在对“他者”的研究中形成了人类学的学科范式。

早期人类学者们搜集和整理了大量关于文化诸方面的详细信息,广泛涉猎宗教、家庭、社会组织、经济方式、艺术、语言、教育等内容,涌现了一大批经典著作,如摩尔根的《古代社会》、泰勒的《原始文化》、弗雷泽的《金枝》和布列

① 威廉·亚当斯:《人类学的哲学之根》,黄剑波、李文建译,广西师范大学出版社,2006年,第12页。

尔的《原始思维》等。虽然这些研究成果大多受到进化论的影响，试图通过对各民族文化进行比较，旨在从历史的角度构建文化进化的序列，但是也给人们系统地展示了不同社会、不同民族和不同群体的生活方式和文化样态，展现了世界文化的丰富性和多样性。所以说，人类学对“他者”的研究为多元文化理论的形成提供了前提基础。

前文细述了多元文化理论中“多元”内涵的拓展，这与人类学对“他者”的研究有着紧密的关联。总的来说，“他者”由最初的“非西方”边缘群体扩展到更为广义的边缘群体。殖民主义时期，“他者”的概念相当于以“西方”为中心的边缘即“非西方”；到了约 20 世纪 30 年代，人类学家又在“非西方”边缘里分出农村人群体（作为城市中心的边缘）和少数民族群体等“他者”；之后，随着人类学将目光投向原本并不加以关注的城市领域，又出现了城市中的移民、难民、犯罪者、女性、儿童、贫民、老人等弱势群体的“他者”。

需强调的是，人类学者还进一步延展了“他者”的内涵，区分出时间意义上的“他者”和空间意义上的“他者”。对此，人类学家费边（Johannes Fabian）1983 年对人类学的他者观念进行了系统梳理[①]，指出，19 世纪中期到 20 世纪中期，这一观念经历了一个重要的转变。19 世纪中期到 20 世纪初，作为西方的他者的非西方，被置于一个历史时间系列里表述，这个意义上的他者，乃为在历史时间上离西方文明遥远的人们。而到 20 世纪 20 年代之后，西方与其非西方他者之间的历史时间距离被改造成为一种空间上的距离。人类学家不再说那些遥远的人们生活在“古史”中，而是转换了语调，要么说“他们”与“我们”完全不同，要么说二者都有人之所以为人的“人性”（可以是社会性，也可以是个体理性）。20 世纪 50 年代，西方人类学早已放弃了他者的历史时间表述法，转向了他者的空间距离表述法。[②] 由此可见，多元文化中“多元”内涵的拓展，实质上来源于人类学对“他者”的界定和认识。

---

① Johannes Fabian, *Time and The Other: How Anthropology Makes Its Objects*, Columbia University Press, 1983.

② 转引自王铭铭：《中间圈：“藏彝走廊”与人类学的再构思》，社会科学文献出版社，2008 年，第 229 页。

多元文化理论的核心即平等的文化价值观念的形成也直接来源于对“他者”文化世界的认识。自从进入“他者”的世界以来，人类学者逐渐认识到“他者”文化的多样性和独特性，意识到西方文化体系只不过是世界多元文化系统中的一种。通过对“他者”文化的深入理解和实践体验，人类学家认识到每一种文化都具有各自独特的宇宙观，应加以尊重和平等地看待。

综观人类学对“他者”的研究历程，我们发现在“他者”研究的过程中所获得的对文化的认识和理解，不仅是多元文化理论形成的基础，而且是其不断完善的理论来源。

3. “差异”与文化相对主义

认识“差异”是西方人类学家对“他者”进行书写的前提。人类学是全面研究人及其文化的学科，自诞生之日起便一直将研究建立在比较和认识不同民族文化差异的基础上，旨在对不同民族、社会和群体的生活方式和价值观念作出解释。作为一门注重跨文化比较研究的学科，学者面对不同的文化对象，选择了各自不同的研究视角和研究方法，形成了众多的理论流派，但总的来说，他们都以独特的学科视角，分析不同文化的差异性，并推崇文化之间的价值平等，提倡理解与尊重他者文化，对多元文化理论作出了贡献。

虽然早期人类学者给人们展现了文化的多样性和丰富性，但是并没有意识到每种文化的特殊性。如今学者都承认每一个民族的文化都有自己独特的形成过程，有着自身的特点和变化规律。不同文化之间没有优劣之分，都各自有着属于自己的价值评价体系，具有平等的地位。这一理念最初受益于美国人类学家弗兰兹·博厄斯(Franz Boas)，他在大量田野考察和文献资料的基础上提出文化相对论的观点，并极力反对简单进化论，反对“欧洲中心主义”。

博厄斯以及克鲁伯(Alfred Kroeber)运用“文化区”这一概念分析历史上各个民族之间的文化差异，提出文化圈理论。他们认为不同民族、群体都具有属于自己的文化特质，形成不同的文化“核心”，这些文化特质趋向于从中心向四周扩展，从而形成多样性的文化形态。本尼迪克特(Ruth Benedict)则

提出了人类具有不同的文化模式，每一种文化模式都有存在的权力，她强调文化选择和文化整合首先取决于自身的传统和内部需要，正是如此才能保证每一种模式的独特性，维护世界文化的多样性。这些研究充分表明，人类学通过关注时空差异引起的文化多样性，推崇文化价值相对主义。

克利福德·格尔兹(Clifford Geertz)于20世纪初提出阐释人类学，主张"从本地人的观念分析"(seeing things from the native's point of view)，让研究对象置于他们自己的日常系统中，提倡"阐释"的文化研究方法，即人类学者所能做的是对当地人解释的解释，从而寻求"地方性知识"来认识文化的意义。这种"地方性知识"实质上是提倡文化多样性和文化价值相对主义的一种具体知识观念。

首先，格尔兹在《地方性知识》一书中强调"地方性知识"是指地区性的知识，是指某一地区的人们的独特的观念系统。不仅巴厘人的知识是地方性的，英国人、美国人的知识同样是地方性的，而不具有普遍的意义。① "地方性知识"的理论意义在于它指出文化的主体不同，看问题的立场不同，必然要求多种阐释的并存。格尔兹直接表明："人类学著述本身即是解释，并且是第二和第三等级的解释。(按照定义，只有'本地人'才作出第一等级的解释，因为这是他的文化。)"②从中可见他认为文化及其文化的知识是多层次性的、是多元的。

格尔兹进而区分"近经验"(Experience-near)和"远经验"(Experience-distant)的观察视角，前者指接近局内人的直接感知，后者指研究者"借用上述对事物规范的界定去从事其科学的、哲学的或出于实践性目的的研究"③。这两种视角并不是一种规范性的差异，没有一种优于或高于另一种的概念。因为囿于近经验的概念会使文化人类学研究者淹没在眼前的琐细现象中，且同样使他们易于搅缠于俗务而忽略实质。但，局限于远经验的这

---

① 克利福德·格尔兹：《地方性知识——阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译，中央编译出版社，2000年。

② 克利福德·格尔兹：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社，2006年，第19页。

③ 同①，第72—73页。

类学者也易流于其术语的抽象和艰涩而使人不得要领。[①] 由此不难看出，格尔兹提倡一种“地方性知识”的视角，认为任何主体在认识过程中都要受到特定立场的局限，倡导对地方文化给予充分的认识、理解和尊重。“地方性知识”的提出及多元阐释的思维无疑对文化多样性和多元文化理论具有重要的意义。

随着人类学的不断发展，“差异”已不仅仅是学科最初所强调的以西方为中心的西方与非西方之间的差异，而是超越了民族的界限；也已不仅仅是时空变换造成的文化样态上的差异，而且还关注文化主体身份的差异，从而转向“差异”造成的移民、儿童、女性、社会下层等亚文化群体的研究。差异除了表层现象和具体样态外，更强调文化价值观念上的多元平等。“多元价值并存的前提无疑与价值相对主义的思考模式有着密切的关联。”[②]人类学通过对“他者”文化的研究，在“差异”的理论框架下，推崇文化价值相对主义，以此分析人类文化的多样性与独特性，对于多元文化理论的形成和完善起着至关重要的作用。

4. 后现代主义与多元文化

“他者”内涵的不断拓展、文化相对主义的兴起以及多元文化理论，从理论脉系上加以察看就发现都与后现代主义思潮的文化背景密切相关。后现代思潮以坚持差异性和多样性为主要特征，推崇多元视角、多元方法和多元思维，所体现出来的理论特征反映了后现代主义本身就是一种多元论理论样态，成为人类学多元文化理论的哲学依据和思想基础。

后现代主义，作为一种新思潮，孕育于20世纪30年代，大致于60年代在法国和美国兴起，盛行于80年代左右，并一直影响至今。与现代性强调客

---

① 克利福德·格尔兹：《地方性知识——阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译，中央编译出版社，2000年，第72—73页。

② 胡斌、洛秦：《文化相对主义与音乐人类学》，载洛秦编《音乐人类学的理论与方法导论》，上海音乐学院出版社，2011年，第291页。

观规律以及同一性[①]相反，后现代主义坚持差异性和多样性。换言之，后现代主义反对传统哲学的本质主义、中心主义，颠覆和解构西方现代主义的理性思维方式和西方文化所承载的欧洲价值中心主义，倡导多元主义，尊重多样性与差异性，尊重各种文化自身的生存和发展权力。

后现代主义以福柯(Michel Foucault)、德里达(Jacques Derrida)、德勒兹(Gilles Deleuze)、利奥塔(Jean-Francois Lyotard)等为代表，反对绝对主义和本质主义，坚持差异性、多元性和不确定性，"由客观性、普遍性的认识转向了意义多元性的合理性的解释，使得不同认识以及不同文化的认识之间的平等对话成为可能，它为当前的多元文化音乐观念提供了认识论基础"[②]。下面我们简要地加以阐明。

首先，福柯提出"我们是差异，我们的理性是话语的差异，我们的历史是时间的差异，我们的自我是面具的差异"[③]，可见他致力于主张特殊性和差异性。他还认为"话语即权力"，并号召边缘群体打破霸权中心，消解主流中心的话语权力。可谓为人类学研究"他者"和亚文化群体提供了理论启示。"法国哲学家德里达从批判结构主义，尤其是结构主义的'两级思维系统'入手，提出了多元性的思维方式，并对同一性、确定性的思想加以解构，以突出差异性和不确定性。"[④]德勒兹则通过提倡自由的差异和非确定的重复来排斥同一性，从而肯定差异和变异。利奥塔指出，应当寻求差异，倾听那些代表着"差异的""沉默的""各方的"声音，其宗旨之一就是重视差异性，试图让少数的或异质的声音能够进入社会话语体系中。

这些以多元和差异为核心的后现代主义观点和理论，对文化的特殊性、

---

① 阿多诺说：所谓"同一性"，就是假设个人意识的统一性，一切合理合法之物的逻辑普遍性，思想对象与自身的等同，以及主客体的和谐一致。见阿多诺：《否定的辩证法》，张峰译，重庆出版社，1993年，第139页。

② 管建华：《多元文化教育视野下的音乐教育》，载《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》2011年第3期。

③ Michel Foucalt, *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon Book, 1972, p. 131.

④ 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008年，第94页。

多元性和差异性予以充分的肯定和推崇，无疑为边缘文化及多元文化提供了认识论基础，其理论目的是实现多元化。

多元文化无论是作为一种客观现象还是作为一种理论思潮都已经得到众多研究领域的广泛认可和关注，音乐人类学的学者们也不同程度地吸收和借鉴了多元文化理论的思想和观点，在论述多元音乐文化思想之前，这里我们不得不先提及两件事。第一件是 1885 年“音分制”的提出，它是英国学者埃利斯(Alexander John Ellis)在《论各种民族的音阶》一文中论述的，其最终结论为：“在全世界不是只有一种音阶，或只有一种自然的音阶，或必须以赫尔姆霍尔茨极为巧妙地设立在音响学上的构成原则为基础的那样一种音阶，而是有着非常多的和各式各样的不同音阶。其中有些是极其人为的，甚至还存在着具有很随意地发音的音阶。”①这个结论给予当时盛行的“欧洲音乐中心论”以有力的抨击，极大地肯定了非欧洲音乐的价值和意义，为多元音乐文化理论奠定了基础。第二件是 1877 年爱迪生发明了留声机，这为音乐学者搜集音乐音响提供了技术保障，也使得柏林音响档案馆的建立成为可能，为音乐人类学者挖掘和分析世界音乐文化的多样性提供了极大的有利条件。以上两个事件的出现，使得音乐人类学学科具备了吸收和借鉴多元文化思想的前提条件，即观念意识基础和现实条件可能。自此，人类学的多元文化理论对音乐人类学研究产生了深远的影响。

---

① 埃利斯：《论各种民族的音阶》，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985 年，第 28—29 页。

二、文化多元性的价值相对论对音乐人类学的影响[①]

“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现是人类文明发展历程经历了相当长的“量”的积累过程而产生的“质”变。在此过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我反思，理论和思潮不断地被重新审视，从而认识到，音乐从娱乐、物理、技术、审美或教化，上升至文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻，有一种思想急速推进了质变的发生，那就是“文化相对论”。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物，但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会，“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础，而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段，以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中，无不都

---

① 本节选自胡斌、洛秦：《文化相对主义与音乐人类学》，载洛秦编《音乐人类学的理论与方法导论》，上海音乐学院出版社，2011 年。

体现了“文化价值相对”的影响力。虽然在过去的一段时间内某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性，但就整体而言我们逐渐看到了“人格平等”、“人类博爱”、“文化理解”的曙光正在冉冉升起。

在这样的曙光照耀下，我们有了如此之多音乐内容的欣赏，有了如此之丰富的音乐形式的选择，有了如此之多音乐表现方式的呈现，更是有了如此之多不同文化、不同民族、不同肤色、不同观念和不同语言体系中的声音可以汇集在一起，我们用各自的声音来歌唱我们的生命和生活，即音乐正在表达我们的文化。

这要感谢那些为之不断努力的思想、观点、学术及造就它们的学者，其中特别要提及三位著名学者，阿德勒(Adler)、埃利斯(Ellis)和博厄斯(Boas)。他们三人在同一年，即 1885 年各自在不同领域发表了论述，对音乐学界，特别是音乐人类学的诞生产生了重要影响。首先，音乐学家阿德勒发表了《音乐科学的范围、方法和目的》，标志了音乐学作为一个学科正式诞生，从中派生出了“比较音乐学”的萌芽。其次，语言学家埃利斯发表了《论诸民族的音阶》，充分肯定了东方各民族的音阶是在不同文化背景中所构成的，其成为了比较音乐学的创始人。再者，人类学家博厄斯发表了《人类学家的任务》，该著作提出了人类学研究人类社会生活现象总和的学科目标，为比较音乐学迈向音乐人类学打下了田野考察的实践与“历史特殊论”研究的理论基础，尤其是，博厄斯的“文化相对论”思想成为了音乐学学科自 20 世纪下半叶起，由学科立足点为西方古典音乐和音乐审美价值判断，开始逐渐转向关注音乐与文化关系及过程的关键。

然而，虽然“文化相对论”曾一度在国内讨论和争议得非凡激烈，但对它的真正的理解和认识，特别是怎样客观地看待“文化价值相对”观念、历史价值和现实意义依然值得进一步探讨和思考。批判“文化相对论”的“历史虚无主义”、“狭隘民族主义”，或“夸大地”、“无限拔高地”推崇“泛”“文化相对论”，都有碍于“音乐文化”问题进行学理性地深入研究。回顾“文化相对论产生的历史背景和意义”，加深认识该思想在当今音乐学术研究中的作用，对音乐人类学在中国的健康成长和发展将有积极的现实意义。

1. 文化相对论的理论主张和社会、思想背景

文化相对论是就如何考察、比较、看待和评价异质文化而提出的一种观念，“相对”指有条件的、暂时的、有限的，亦即没有稳定的规定性，与“绝对”相反。绝对主义相信某种价值是绝对有效的，并不会因为时间、空间、前提条件或表现样态之不同而有差别，其观念倾向为：1. 本体论的预设主义，为科学研究预设了某些永恒不变的本体论原则，如自然齐一律、简单性原则等；2. 方法的预设主义，为科学研究预先设定某些方法论原则；3. 逻辑上的预设主义，它为科学知识预先设定永恒不变的推理规则，如演绎规则或归纳规则；4. 概念上的预设主义，为科学知识规定了永恒不变的概念。相对主义则认为任何信念、学说或价值体系之所以成立，是因为某些相应的条件刚好配合，因此所有价值规范的效力其实都是相对的——不管是相对于特定的个人、社会、文化，或是历史阶段、概念架构、语言等等。

文化相对论认为，任何一种文化都有其独特的发展过程，并尤其由所处的社会环境、自然环境以及人们的行为所决定，人们在这种文化中生活，同时也以自己的交流和创新行为丰富着这种文化；同时，一种文化的内容只能放在这种文化的整体中来理解和评价，只能在它本身的价值体系内用它本身的价值标准来衡量。文化相对主义的讨论主要是在人类学领域内展开的，但其理论已经渗透到很多人文社会学科，成为文化研究中的焦点话题。

文化相对论首先是一个历史形成的概念，它的内涵随着文化哲学的发展而不断扩大。19 世纪初，自然科学取得了革命性成就，其理性主义精神对社会科学研究产生了巨大影响，文化普遍主义思想在社会文化领域中被广泛认可，如古典进化论和传播论学派等人类学早期学派都力图在一种宏大叙事中从整体上把握人类文化产生和发展的轨迹。在对文化发展规律性的探求中，古典进化论和传播论在“西方中心论”的基础上，通过不同的途径得出相同的结论，即文化有高低之别，而西方在文化的高点，“蒙昧无知”的非西方则在文

化的原始或早期、落后的状态，全世界的文化都将以西方文化作为未来终极目标而发展。这种观点在当时的西方学界具有很强的说服力。

到了第一次世界大战前后，西方社会的内部分化与矛盾凸显，发达国家之间展开了持久的争战，社会思想界对单向进化"社会越变越好"和"西方是文明的最高阶段"等命题产生了怀疑，人类学界出现了社会文化理论的重新思考。其中，以博厄斯为首的美国历史学派最早提出文化相对论，反对"文化中心主义"，向古典进化论学派和传播论学派发起了挑战。

美国历史学派创始人博厄斯出生于德国犹太人家庭，是一名反种族主义者，他反对进化论者的欧洲中心立场，他认为文化人类学应该是研究特殊地区的特殊历史，要进行细致的田野调查来重建该文化的独特历史。在早期对爱斯基摩和美国土著印第安人的体质、语言、文化田野考察的材料证据上，他得出结论：各民族的智力和体力并没有本质的差别，"对不同种族的相同感官功能的调查，如白人、印第安人、菲律宾人和新几内亚人，表明他们的感觉相差无几"①，每个民族文化都有某种内在的合理的结构和独特的组合方式，都有自己存在的理由和价值，在社会发展水平上的差异，与其说是智慧的差别，不如说是历史条件使然。古今文化也没有高低好坏、进步落后之分，蒙昧与文明的区别只是种族主义偏见。

博厄斯否定了文化的高低比较方法，指出人们往往用自己文化的标准来衡量其他民族，但是"中非黑人，澳大利亚人，爱斯基摩人和中国人的社会理想与我们非常不同，他们赋予人类行为的价值观是不可比较的，如一个民族认为好的常常被另一个认作是坏的"②，所以衡量文化没有普遍绝对的评判标准，社会科学的实际运用中不存在绝对标准，各族文化没有优劣高低之分，一切评价标准都是相对的，所以任何一种文化只能从该文化内部去研究和理解。博厄斯反对企图从各民族独特历史中得出普遍、抽象的理论或发展规律的进化论观点，"像这样复杂的现象是不可能有绝对体系的。绝对现象体系

---

① 弗郎兹·博厄斯：《人类学与现代生活》，刘莎等译，华夏出版社，1999 年。
② 同上。

的提法总是反映出我没有自己的文化”[①]。在这种情况下，要得出真正的科学结论就只有“对普遍化社会形态的科学研究要求调查者从建立于自身文化之上的种种价值标准中解脱出来。只有在每种文化自身的基础上深入每种文化，深入每个民族的思想，并把在人类各个部分发现的文化价值例如我们总的客观研究的范围，客观的、严格的科学的研究才有可能”[②]。

如果说博厄斯主要从体质人类学及反种族偏见的角度出发的话，20世纪30年代以后，人类学层面的文化相对论渐趋丰富，强调文化多元，反对文化霸权及提倡异文化之间的相互尊重成为诸多学者的关注焦点。露丝·本尼迪克特在她的《文化模式》一书中表达了对标准学科方式和地区偏见的种族主义的强烈不满，并针对这种不满，提出了研究者必须保持一种超然的态度，必须尽量获得被研究者的文化观念，甚至必须对之产生一定的感情，才能揭露被观察对象的文化事实。并认为“每一文化之内，总有一些特别的、没有必要为其他类型的社会分享的目的。在对这些目的的服从过程中，每一民族越来越深入地强化着它的经验，并且与这些内驱力的紧迫性相适应，行为的异质项就会采取越来越一致的形式”[③]。行为的价值标准和是非标准只有在一定的文化参照系中才有意义，不存在一个绝对的标准，不同的文化没有优劣高低之分，只有共存的不同模式。厄尔·迈纳在其《比较诗学》一书中表示文化相对主义是有其针对性的，那就是对决定论的批判，对中心主义的历史决定论的批判构成其理论前提。[④] 文化相对主义理论的核心人物梅尔维尔·赫斯科维茨发表《人类及其创造》，指出：“文化相对主义的核心是尊重差别并要求相互尊重的一种社会训练，它强调多种生活方式的价值，这种强调以寻求理解与和谐共处为目的，而不去批判甚至摧毁那些不与自己原有文化相吻合的东西。”[⑤]

---

① 弗郎兹·博厄斯：《人类学与现代生活》，刘莎等译，华夏出版社，1999年。
② 同上。
③ 露丝·本尼迪克特：《文化模式》，华夏出版社，1987年，第36页。
④ 厄尔·迈纳：《比较诗学》，中央编译出版社，1998年，第311页。
⑤ 赫斯科维茨：《文化相对主义—多元文化观》，蓝天出版社，1972年，第32—33页。

到了20世纪，全球化运动一方面再度确立了西方发达国家在全球经济、政治和文化中的主导地位，另一方面也激发了发展中国家民族意识的觉醒。就文化发展模式而言，一批发展中国家的学者意识到：以工业化和人均收入作为标准的“西方发展观”以及倾向于西方文化的“文化认同”正在成为全球发展的标准模式，而这一模式在相当程度上导致自我发展方式、价值观念及自身权利的放弃，于是，全球文化发展就变成了单一的西方文化发展。带着这样的反思，具有文化相对思想的多元文化论逐渐受到发展中国家的欢迎。强调多元价值是目前社会最显著的特征之一，而多元价值并存的前提无疑与价值相对主义的思考模式有着密切的关联。在一个推翻或超越了单一教条的时代，我们都认为世界的实体不是由单纯唯一的力量所构成，而是由多种来源不同、彼此无法化约的因素所组成，我们也认为价值规范体系不可能存在一种普遍有效、层次井然的安排，而是呈现百花齐放、各自言之成理的多元面貌。既然如此，那些无法相互化约的价值就只是相对有效的价值，不是普遍、绝对有效的理念。而所有的价值命题或规范性主张，也都要看是有什么人、在什么情境下所提出。

文化相对论从18世纪发展到今天，通过各种研究主题的变换而得到了讨论与展示：它并非纯粹实证的，而是反思与批判的；不是科学主义的，而是人文主义的；不是在哲学层面上绝对普世的，而是有其针对性与时代性特征的。

2. 文化相对论的学术范畴与理论视角

关于文化相对论，我们可以从两个方面来看待。一方面是认识论范畴的，主张文化的差异性与多元性，否认绝对化的单一的文化观念；另一方面是价值论范畴的，认为不应该、也无法用单一的文化标准去衡量异文化。实际上，在价值论范畴之中还暗示了第三个范畴，即超越学术理性的伦理道德范畴。不论是单方的理解，还是多方的交流，不同文化之间要给予起码的尊重，这一点甚至成为诸多文化相对论者的核心观点，因为在内心道德失去相互尊重的时候，多元存在的学理认识将失去其人文意义——这样的学理与人无

关了。

关于认识论范畴的文化相对论已经出现在其他诸多研究领域，这说明了当代学术对文化相对主义的认可和需要。20世纪以来，突破二元对立的思维模式是西方哲学思想发展的一个主要方向，中心主义下的主体客体、美丑对错的思维模式已经受到诸多学术领域的质疑。相对主义的影子在阐释学（主张阐释的多元性而非绝对性）、新历史主义（反对专制、主张平等）等领域都能见到，再如巴赫金的对话诗学、哈贝马斯的交往理论、对主体间性的阐释，都是致力于二元对立的思维模式的突破，强调在多元文化间的交往、沟通、对话中达成共识。之前的二元逻辑如善恶、对错、美丑、真假等二元对立，由于多元文化及相对主义的存在，而转变为多元逻辑，这将落实到多元选择的文化存在方式。因此，在认识论范畴上，文化相对论及其强调的文化多元并没有进行自我理论局限，而是和诸多学术理论一起担负着寻找探索文化世界的多种可能视角的职责。文化相对论之所以能做到如此，是因为这种观点的产生并不是通过由学术而学术、由理论到理论的方式得来，而是多元文化与历史现实发展共生的结果。

在价值论范畴方面，文化相对论对决定论背景下的价值观进行了反思。首先，文化相对论的非价值判断有其针对性的前提，就是反对在欧洲文化中心论基础上以其“先进”文化作为衡量其他文化的价值判断标准；其次，文化相对论的非价值判断更倾向于多元文化相互间的价值尊重，即，将自身文化置于多元文化中的一元，避免自我中心主义的主体视角，而将其他多元文化置于客体位置。以上两点的提倡，是要对应并弥补之前进化论、中心主义、普遍主义所缺失的部分——这正是文化相对论的历史文化职责，正如之前的理性主义的历史文化职责是要强调人性的确立一样。其价值平等是指不同文化相对于各自文化主体而言都具有不可替代的价值意义，而不是指多元文化相互比较之下的绝对平等，这样的比较方式恰恰是中心主义者及进化论者惯常使用的。在交流过程中某个体有强势表现是正常的，但是这并不表明他就可以充当“上帝”。文化相对论从未强行要求认可、同意别人的意见或表现，但起码要尊重别人拥有自己的文化表达以及坚持立场的权利。相对主义的

个体立场并不是静止不动的，而是在多元主义的局面中，通过交流认知而进行文化超越。不论是超越自己，还是超越别人，追求的是一种发展，同时仍然要面对来自自己的、别人的、过去的各方面的评价与思考。文化相对主义产生并发展的前提条件已经预设了它的目的性——反对霸权，提倡平等，尊重个体，追求合理民主，否定绝对中心主义与自由主义。

在已有的各种讨论中，对文化相对论的理解往往表现出两种不同的层面与逻辑：一种是从理性主义哲学的角度，将文化相对论放置在绝对理论的位置，从是否能符合"真理"及"普世"的思维方式对其进行深究，这种方式的讨论往往能够对相对论的"极端化"理解提出警示，即一旦将文化相对论绝对化，其势必将走向自己的反面；另一种则是从文化哲学的角度，认为应该以具体的、整体的某种民族文化为研究主体，避免以绝对化的、单一的自然与人作为中心，而是应该在历史相对性原则下，对各种文化主体的特定关系进行探究。这样，前者往往是一种认识论的探究，而后者则倾向于历史主义与地方性知识的本体论讨论，可以说，这两种不同逻辑的讨论都是有助于我们认识文化相对论观念及内涵的，但是，也常常有从相对论的"缺陷"与"优势"的角度对其进行讨论的，也往往因此而认为文化相对论时常处于某种"尴尬"之中。对此，有学者曾提出，学者们总是习惯于把相对主义又当成一种教条，而没有把它看成是一种方法以及一种对解释过程本身的认识论反思。（马尔库斯·费彻尔，1998）或者说，这种相对主义（如解释人类学）并不否认人类价值的等级，并不推崇极端的宽容主义，而只是对那些占据特权地位的全球均质化观点、普同化价值观、忽视或削弱文化多样性的社会思潮提出了挑战而已。

因此，有学者认为文化相对论更倾向于一种理论姿态，而不是一个精密系统的理论体系，这样的文化相对论更能表现出其学术理论的真实意义。佛克马说："文化相对主义并非一种研究方法，更非一种理论，它倾向于一种左右研究者选择其取向和定位其观点的'伦理态度'。"[1]显然，这样的认识方法

---

① 杜威·佛克马：《再看文化相对主义，比较文学和跨文化关系·古代欧洲及近远东文化相互作用十二例》，转引自保罗·柯奈阿《相对主义的挑战和理解"他者"》，载乐黛云主编《文化传递与文学形象》，北京大学出版社，1999年，第34页。

与理性哲学似乎有点不相符。我们是该探讨理论概念还是倾向伦理态度？费耶阿本德认为哲学应该回归生活。以前的哲学，特别是理性主义的哲学过分强调论证，人们所捍卫的是一些抽象的概念，而相对主义关心的是人而不是抽象概念。“相对主义作为这里提出的不是有关概念（尽管它的大多数现代观点是概念观点）而是关于人类的关系。”[①]而尼采更为直接地表达了对绝对理性哲学思维的反感：“哲学的迷误，就在于不把逻辑和理性范畴看成一种手段，用来使世界适应有用的目的，而认为可以在其中找到真理的标准，实在的标准。……其天真处就在于把那种以人为中心的怪癖当成衡量事物的尺度，鉴别‘实在’与‘不实在’的准绳：总之，是把相对性绝对化了。——《权力意志》”[②]这种绝对化理论逻辑的结果就是把一个特定时期、特定背景中的学术观念脱离背景而僵硬化，并一直僵硬地推论下去，更糟糕的结果是把这种建立在人类纯粹理性思维上而非现实生活上的推论再拿回来强加到现实生活中，以证明其原学术观念的不合理性。这显然是西方普遍主义凌驾于人文之上的纯理性哲学思维的延续。

如果说文化相对论是一个悖论，那么这是针对“绝对的相对主义、无限制的相对主义、极端形而上的相对主义”而言的，这不但不是音乐人类学所需要的，同样也不是任何一个学术研究领域需要的。避开人类文化的目的，仅限于概念（概念一词就带有绝对理性的影子）的论证，很容易就会陷入文化相对论是一种静止、封闭的理性哲学思维框架中。文化相对论产生的初衷是为了反对霸权主义、一元论、决定论，是通过对中心主义的批判，在多元共生中接近相对真理，不是为了虚无和否定一切。

3. 文化相对论作用于音乐研究的相关讨论

美国人类学家博厄斯提出文化相对论至今已经近一个世纪，其间，文化

---

① Feyerabend, “Farewell to Reason”, V weso press, 1987, p. 83. 转引自牛秋业、巩霞《费耶阿本德的相对主义》，载《山东理工大学学报（社会科学版）》2002年第2期。

② 张秀章等选编：《尼采箴言录》，吉林人民出版社，2003年，第50页。

相对论以其明确的目的和宗旨渗透于诸多学科，在受到欢迎并进一步发展的同时，也曾经受各个学科学者的质疑。文化相对论随着音乐人类学进入中国音乐学术领域后也曾引起诸多学者的关注，虽然针对性专论并不多见，常表现为对其他问题探讨时的附加提及，但仍直接影响着人们对该问题的认识。

关于文化相对论产生的过程，洛秦在其《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》①一文中已有详细记述。该文从西方殖民主义开始，到人类学的诞生、普遍性批判、民族学人类学的发展、古典进化论、比较音乐学进而到文化相对论，以学术历史发展为脉络详细记述了文化相对主义的产生背景，并对"反欧洲中心主义"的核心意义进行了总结。另外也有不少学者认为文化相对主义不但有益于音乐学术的发展，也是一种历史的必然选择，如刘桂腾《论"差距"与"差异"》②一文认为文化相对论顺应了人类音乐文化多元化发展的理论需要，其"反对文化霸权，承认文化差异"的基本理念，正是音乐人类学秉承的学术精神，该文从文化相对论"多元"对文化进化论"单线"的反思，对文化相对论"相对"与"绝对"的不同解读方式，以及文化诠释中"不同"与"不及"的差异等视角出发，对西方中心论及文化进化论进行了批判，认为只有承认差异，我们才能够"使用音乐产生于斯的文化价值观作为判断的尺度"。张华信《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》③一文认为文化相对主义是今天世界多元主义时代的一种合理、现实的文化态度和文化精神，并且有益于中国在世界多元音乐文化中进行平等的对话和交流等等。

虽然国内音乐界直接讨论文化相对论的文章并不多，但是在其他诸多方向或领域的研究中已经开始不断表现出这一理论观念。

例如，在"世界音乐"的教学与研究中，对于多元音乐文化以及文化相对

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》，上海音乐学院出版社，2004 年。

② 刘桂腾：《论"差距"与"差异"》，载《音乐艺术》2003 年第 4 期。

③ 张华信：《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》，载《中国音乐学》2000 年第 1 期。

论观念下的文化解读往往是不断强调的，无论是“世界各族音乐文化”的狭义概念还是“人类所有音乐文化活动”的广义概念或其他各种相关概念，世界音乐文化的解读一方面要求我们摆脱单一学科局限，注重多元方法，强调文化分析的观念，另一方面尤其强调在其自身社会及历史文化语境下的场景还原。我们很难想象带着西方十二平均律的音感或概念去面对泰国的七平均律、缅甸的不规则七声音阶和印尼佳美兰的五声“斯连德罗”音阶是一种什么状态。此外，长期以来，中国音乐学术研究在相当程度上受到西方文化体系的影响，“中西关系”问题在很长的一段时期里都是中国音乐学术研究中的焦点问题。近现代及当代的中国专业音乐创作、专业及各类高校音乐教育、中国音乐的文化历史定位等等主流问题基本都是在“中西关系”的背景下发生的。由于某些社会历史原因，这些问题的发生与讨论的确直接表现为中西文化的二元冲突，而欧洲中心论与等级高低比较的进化思想至今仍然存在，与之相对应的极端民族主义也曾出现。尽管有不少人会试图站在中立的立场去表达观点，但是实际表达的话语体系却很可能仍然是在深入脑海的西方文化语境中的。英国文化地理学家迈克·克朗(Mike Crang)在其著述中提到“强调不站在任何立场上阐述任何观点，往往意味着是站在西方人的立场上阐述观点”[①]。这虽然是西方学者对其自身的学术反思，但其所描述的现象在中国音乐学术领域中也确曾存在。另外，围绕“中西融合”、“洋为中用”的思路来探讨中国音乐发展方针及策略，这对一定阶段内的中国音乐发展有着相当的积极意义。但是，我们肯定其积极意义的同时，也必须要意识到这种讨论的价值是作用于特定时段和社会背景的。仅从中西二元对立与互融的视角出发，为今后中国音乐发展作出指导决策，其结论观点的适用性势必会有所折扣。面对这样的情况，世界音乐的出现不仅是研究领域的拓展，更是为中国音乐学术研究提供了一个全新意义的研究背景。从文化研究的角度看，中西音乐的关系问题始终是世界音乐背景下的阶段性问题，虽然西方音

---

① [英]迈克·克朗：《文化地理学》，杨淑华、宋慧敏译，南京大学出版社，2003年，第100页。

乐体系在中国仍然占据主流，但是世界音乐的介入使得我们在看待中西问题时可以跳出将西方音乐作为唯一对象及方法参照的惯性，把长久以来由中西问题在心中造成的纠葛放下，在多元共生、价值相对的认识中重新审视中国音乐发展问题，重新进行文化主体的自我评价。

再如，任何音乐人类学学科观念下的田野工作等实践参与活动也都正是文化相对论思想的外化行为表现。基于各种对传统“田野”概念的重新思考，古塔和弗格森撰文《学科与实践：作为地点、方法和场所的人类学“田野”》[1]，从对传统“田野”概念的反思与从更广大的社会、政治发展以及学界微观政治学的背景下观察和研究“田野”问题两个层面出发，认为对不同类型的人类学研究应当重新思考对“田野”的观念，田野可能不仅仅是一个空间或地理上的概念，或者不再是一个“地点”(Site)而已，而是一种场域(Location)，这种场域既有空间的维度，也有历史的、政治的、民族的、社会的维度，由此而展开的民族志写作则“成为一种灵活的机遇性策略，通过关注来自不同社会政治场域的不同知识形式，以多种方式综合性地去了解不同地点、不同群体和不同困境，而不只是一条通向‘另一种社会’的整体知识的捷径。”由此可见，针对“不同社会政治场域的不同知识形式”、面对“不同地点、不同群体和不同困境”而产生的“灵活”的“田野”方法，其正是对多元文化与文化相对思想的强调。另外，关于田野工作的规范要求有如下简单描述：观察处在原地的人；在他们自己的地方发现他们，以某种角色和他们待在一起，这种角色是他们可以接受的，也允许亲近地观察他们行为的某些部分；用有益于社会科学、不伤害被观察者的方法来报告自己的观察(Hughes，1960)。从“处在原地的人”、“在他们自己的地方”、以“他们可以接受的”“某种角色”等等语句可以看到，文化相对论思想已经成为田野工作者必须要遵守的条规，双窗口观察和局内、局外的身份转换已经成为研究者必须掌握的学术能力。

目前音乐学界对文化相对论思想的学术实践不止于此，中国音乐史学界

---

① 古塔、弗格森：《学科与实践：作为地点、方法和场所的人类学“田野”》，载古塔、弗格森编《人类学定位：田野科学的界限和基础》，骆建建等译，华夏出版社，2005年。

正在逐渐表现出对不同类型史料以新的态度和方法去研究的趋势，例如野史、笔记小说等，越来越受到人们的关注，而诸多正史同样面临历史相对主义的揣摩；西方音乐史学界越来越关注西方音乐研究的“中国视角”问题，多元音乐及文化相对思想背景下中西音乐学者身份与视角的差异问题成为近年来颇受关注的问题；国内音乐美学界的相当部分视角开始关注“地方性”差异问题，部分讨论焦点转向了国内多样化的传统音乐领域；音乐教育领域中对多元音乐文化的强调……

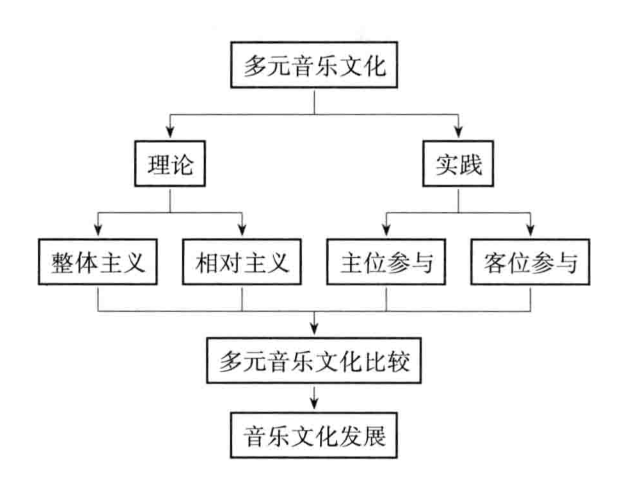
当然，最为强调和关注文化相对论思想的仍是音乐人类学。音乐人类学所强调的音乐文化价值相对思想即源于文化相对论，是文化相对论思想进入音乐学研究领域的直接结果，因此，音乐学术研究中的音乐文化价值相对论同样具有反对欧洲文化中心，强调多元音乐文化价值尊重的学术背景。

从音乐文化的研究背景来看，音乐对象往往暗含有政治的、经济的、道德的、哲学的、心理的、历史的、个人气质的、宗教的、科学的等等因素，音乐不可能完全脱离这些内容而独立存在，而这些因素也是文化相对主义存在的前提和原因。虽然有人提倡在当前应当以多元文化主义来替代绝对主义与相对主义，因为多元主义既反对绝对主义，又反对极端的相对主义，认为个体存在于复杂多样的联系之中，同时也存在于一定的历史语境和社会语境之中，最终希望通过交流互动来实现对现实的诠释和超越[①]，但是这些观点与目前音乐人类学所提倡的文化相对主义是基本一致的。音乐人类学提倡文化相对主义，其第一目标是反对过去欧洲中心主义的文化霸权，其次是在相对独立的文化空间中建立相互尊重的音乐文化阐释语境，并与人类学整体主义等主要学术观念相结合，最终在音乐文化的交流互动中实现对自我及他者的超越。相对主义与多元主义的不同在于其侧重点：相对主义强调从个体出发，多元主义强调由多个个体构成的整体局面。这是观察视角、立场的不同，但是两者相互依存。从另外一个角度说，音乐人类学并非仅仅强调文化相对主

---

① 安洛特·易布斯：《绝对主义·相对主义·多元主义——论文化多元社会中的阅读活动》，龚刚译，载《文艺理论研究》1996 年第 2 期。

义这一种理论观念：音乐人类学以参与观察来实现文化相对主义的现实性，并以强调观察的主客位变化视角来实现文化相对主义主张的个体独立性与差异尊重，以人类学整体主义来框架文化相对主义视角下个体本身要素以及个体与周边其他个体的联系，以文化比较的方法揭示文化相对主义背景下不同文化个体在历时过程中的各种共时互动关系。因此，当前音乐人类学视野下的多元音乐观察基本结构可以由下图表示：



从结构上来说，音乐人类学的音乐文化阐释与文化相对主义的关系可以大致如此，但是在整个学术观察及文化实践中，这些因素是相互融合无法分割的，文化相对主义并非孤立作用于音乐文化研究，只是在相对于某个具体问题而言，其中的某个要素的强调是有助于问题的阐释说明的。因此，文化相对主义一方面是当代多元音乐文化的观察视角之一，并具有一定的针对性、继承性、外延性和发展性，另一方面与其他相关学术观念相互融合互动，共同作用于当代多元音乐文化的发展。脱离文化实践及其他理论观念互动而孤立地讨论音乐文化价值相对主义问题是不符合多元音乐文化当前的实际状况与要求的。

虽然中外大文化研究领域中对文化相对论问题已经有着长期的讨论，无论是文学、哲学、社会学、民俗学或是传播学、经济学、文化地理学领域，多元文化与文化相对论已经成为各领域中相当重要的、不可回避的专题，尤其是

在当下“全球化”、“后现代”的时段里，对于“地方性”、“本土化”、“时代性”的关注达到了前所未有的程度。在理论方面，太多既定理论需要经受“地方性”检验；在实践方面，多元文化与多元价值的观念将直接影响到决策的制定与实践效果。对于中国和世界范围内的音乐文化研究来说，同样存在以上问题，“中西问题”的再关注、现状下的中国音乐发展及趋势、音乐教育体系的改革等等重大内容都必将面对音乐文化价值观念的再度讨论。如何在以西方音乐文化体系为主体的中国音乐现状中解决这些问题，文化相对论思想将起到绝对重要的作用。

三、音乐人类学的多元文化理论开拓了学科发展的纵深纬度

通过上述分析，我们清晰地看到多元文化理论始终贯穿于音乐人类学研究的各个方面，从学科的“音乐观”、研究方法到研究目的，都不同程度地体现出多元文化的思想和理念。首先，从本体论上看，多元音乐文化理论倡导多元的音乐观，从而使得学科的研究领域得以不断拓展；在方法论上则主张运用多维视角和方法，分析和认识一切音乐文化现象。在以上两个方面的基础上，学科自身呈现出多元发展趋势。所以说，多元音乐文化的思想和理论开拓了学科发展的纵深纬度，使得学科未来发展图景必然是开放的、多元的和动态变化的。

1. 研究领域的多向拓展

音乐人类学最初是西方人研究非西方音乐文化的一门学科，仅仅将非欧洲的传统音乐作为学科的研究对象。然而，就当下学科的研究领域而言，已然由最初针对非欧洲的音乐文化拓展到整个人类的音乐文化，其中包含城市音乐与西方音乐的研究。这一变化可以说与多元文化理论有着一定程度上

的关联。

音乐人类学家们从世界不同音乐文化中了解到，音乐是“文化中的音乐”。如约翰·布莱金认为何谓音乐是由音乐中的不同文化所界定的。他指出，到目前为止，音乐人类学家还没有发现哪一个社会没有被定义为“音乐的”行为，但却有许多社会和个体在听到其他一些人的音乐时不能将它作为音乐来看待。因为这里存在着人们对音乐许多不同的理解和概念，所以我们有必要以人类学的观点，平等地正视人类不同地域、不同民族、民间的各种不同体制与形态的音乐。[1] 另外，内特尔撰写《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》(*The Dictionary of New Grove Music and Musicians*)[2]的“音乐”词条中，指出了音乐在世界不同民族文化中的差异性，认为西方文化中的“音乐”或“艺术”一词并不能在其他民族文化中找到同一对应的概念。可见，音乐人类学逐渐形成了多元音乐观。

对音乐的多元性认识，使得学科的研究领域得以延展。内特尔在《音乐人类学近二十年的方向》(“Recent Directions in Ethnomusicology”)一文中总结，城市音乐和少数族裔音乐(Urban and “Ethnic” Music)、西方艺术音乐、本土音乐(Vernacular Music)和流行音乐都已经成为音乐人类学关注的领域。[3]

受到人类学多元文化理论的影响，音乐人类学学者逐渐关注多样性、复杂性和交互性为特征的音乐文化现象。此时，城市——多元文化的中心——成为学者的研究聚焦之地。曼纽尔(Manuel)指出：“城市是社会群体多元并存——富人与穷人、中产阶级与工人阶级、主体民族与少数民族、本地人与移民、男性与女性、成年人与青少年——并且互相影响。”[4]内特尔在《八个城市音乐文化：传统与变迁》(*Eight Urban Musical Cultures: Tradition and*

---

① 刘咏莲：《世界多元文化音乐研究中的先行者——约翰·布莱金对音乐人类学及音乐教育研究的成就与贡献》，载《人民音乐》，2011 年第 10 期。

② *The Dictionary of New Grove Music and Musicians*, Term “Music”, 2001.

③ Bruno Nettl, “Recent Directions in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology: An Introductions*, Helen Myers ed., Macmillan, 1992, pp. 377 - 380.

④ 参见汤亚汀：《西方城市音乐人类学理论概述》，载《音乐艺术》2003 年第 2 期，第 32 页。

Change)也提出相似观点。[①] 波尔曼(Bohlman)则从城市作为移民集聚地的视角提出:"许多城市也是移民的汇聚之地,造成了民族、人种、宗教及文化的多元性,而各个社会的互相交流、影响、混合也造成了文化涵化及各种音乐的杂交,音乐生活跨越社会经济、宗教和民族的界限,活跃在城市生活的公共空间里。"[②]虽然音乐人类学对于城市音乐的研究还不够深入,但也已经取得了阶段性的成果,如内特尔的《八个城市音乐文化:传统与变迁》研究了城市中不同类型的(如流行的、民间的、古典的)和不同社会群体的(如贫民、女性、青少年等)的音乐文化现象。[③] 谢勒梅(Kay Kaufman Shelemay)在《声音景观:探索变化中的世界的音乐》(*Soundscapes: Exploring Music in A Changing World*)[④]第四章"地方音乐研究"(The study of local musics)中概述了波士顿(Boston)、休斯顿(Houston)、朱诺(Juneau)城市的声音景观,如当地少数族裔社区、街头音乐家、夜总会、小酒馆、饭店及各种正式非正式音乐群体的音乐,形成一种综合和互动关系的城市声音景观;内特尔在《世界音乐览胜》(*Excursions in World Music*)[⑤]中提出维也纳音乐具有传统性、边缘性和多元性并存的特征。

在这一多元的、复杂的城市文化空间里,学者们对亚文化群体如移民、女性、青少年、下层阶级等音乐文化及其之间的互动关系进行了探究,而对于亚文化群体的关注与"差异"概念下强调社会群体的界限与认同有着密切关联。认同是指个人与他人或群体心理上的趋同过程,即通过差异划分出群体的界限,音乐活动可以创造"自我认同"及族群文化界限。[⑥] 英国学者斯托克斯(Martin Stokes)主编的《族群性、认同与音乐——音乐建构的地域性》

---

① Bruno Nettl, *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, University of Illinois Press, 1978, p. 6.

② 参见汤亚汀:《西方城市音乐人类学理论概述》,载《音乐艺术》2003 年第 2 期,第 32 页。

③ 同①。

④ Kay Kaufman Shelemay, *Soundscapes: Exploring Music in A Changing World*, Norton, 2001.

⑤ Bruno Nettl, *Excursions in World Music*, Pearson Prentice Hall, 2004.

⑥ 汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008 年,第 49 页。

(*Ethnicity, Identity and Music — The Musical Construction of Place*)①正是探讨了音乐在构成民族认同与地区认同中的作用。

从上述成果中我们可以察觉到,西方音乐文化在多元文化的视角下已经进入音乐人类学的视域,并被重新加以认识和解读。内特尔第一次真正地运用音乐人类学的方法研究西方音乐文化,他在《莫扎特与西方文化的音乐人类学研究》("Mozart and The Ethnomusicological Study of Western Culture")②一文中假定自己为"火星人",将西方音乐文化作为世界文化中平等的一员,视西方音乐作为"他者",并与将自己视为局内人和音乐学者的不同视角作比较,从而对西方音乐文化进行多重认识与解读。赖斯(Rice)从洛杉矶市的一次马拉松比赛——跨族群的社区活动,调查在该活动中所反映出来的多元音乐文化的状况。

此外,"20 世纪 80 年代还出现一种'世界音乐'的概念,并发展成一种'多元文化'并存的思想"③,具体包括世界各国的传统音乐、流行音乐及其创作音乐,还包括西方城市移民社区的亚文化音乐,这些成为学科关注的另一个重要领域。同时,音乐人类学学者还探索世界音乐的教学模式,以学习、维护和分析世界各地音乐的多样性,如提顿(Jeff Titton)的《音乐世界:世界民族音乐导论》(*Worlds of Music: An Introduction to The Music of The World's Peoples*)④和 Elizabeth May 的《音乐文化导论》(*Musics of Many Cultures: An Introduction*)⑤等。

鉴于上述,多元文化理论拓展了"音乐"的范畴,将"音乐"作为研究对象

---

① Ardener, Shirley, *Ethnicity, Identity and Music — The Musical Construction of Place*, Berg Publishers, 1994.

② Nettl, Bruno, "Mozart and The Ethnomusicological Study of Western Culture", *Yearbook for Traditional Music*, 1989(21), pp. 1 - 16.

③ 汤亚汀:《城市音乐人类学》,载洛秦编《音乐人类学的理论与方法导论》,上海音乐学院出版社,2011 年,第 222 页。

④ Jeff Titon. *Worlds of Music: An Introduction to The Music of The World's Peoples*, Cengage Learning, 2005.

⑤ Elizabeth May, ed., *Musics of Many Cultures: An Introduction*, California University Press, 1980.

的音乐人类学则自然相应地拓展了其研究领域，使得原本不被学界重视的边缘领域，不断地被开发和认识，同时还在多元文化的视角下对西方自身音乐文化进行重新认识与解读。

2. 研究目的与方法的多维向度

多元文化思潮在音乐人类学学科中的主要观点体现为：音乐没有价值上的高低之分，因为音乐不只是音乐本身，而是文化和社会中的人创造的，人从来就是处于特定历史和环境中，音乐的差异只是不同观念和行为下的产品不一样而已，这些已经得到学界的共识。如胡德提出“音乐人类学是一种知识领域，研究目标是作为物理学、心理学、美学和文化诸现象的音乐艺术”；梅利亚姆提倡“研究文化中的音乐”“作为文化的音乐”和“音乐即文化”；恩凯蒂亚（Nketia）也提出“把音乐作为人类行为的一个普遍方面来研究，正日益被认为是音乐人类学的焦点”[①]。另外，约翰·布莱金（John Blacking）强调，在多元化的音乐世界中，各种不同体制与形态的音乐并不存在“高级”“低级”“简单”“复杂”的等级差别。他认为，“‘民间’歌手和‘民间’音乐某种意义上比‘艺术’音乐的创作更加贴近自然，它们不规则的节奏乃至认真的重复（并不是所谓‘简单的重复’）乃是一种文化的、习俗化的行为”[②]。

上述认识直接使得音乐人类学研究目的和研究方法产生了质的变化，成为学科发展新的转折点。正是因为我们认识到音乐文化的多元性、差异性和相对性，由此在研究目的上出现由以往追寻统一性和客观性的科学知识和规律到强调主观阐释性的文化理解和文化体验的转变。按照阐释人类学观点，人类学家的工作不在于运用“科学”的概念套出“文化”的整体观，也不在于像结构主义者那样试图从多样化的文化中推知人类共通的认知语法，而在于通

① 参见汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008年，第4页。

② 刘咏莲：《世界多元文化音乐研究中的先行者——约翰·布莱金对音乐人类学及音乐教育研究的成就与贡献》，载《人民音乐》2011年第10期。

过了解“土著的观点”(Native's Point of View)来解释象征体系对人的观念和社会生活的界说。这里即涉及通过研究者与研究对象之间的“局内-局外”“主位-客位”互动，而达到对地方性知识的独特世界观、人观和社会背景(亦即“文化持有者的内部眼界”)予以理解的目的。①

对此，音乐人类学者提出了相应的研究策略。首先，梅利亚姆在《音乐人类学》(*The Anthropology of Music*)②中提出“概念-行为-声音”的分析方法，蒂姆·赖斯(Timothy Rice)在此基础上提出“历史构成-社会维持-个人体验”三个维度对“人怎样创造音乐”这个学科核心问题作出了创见性的回答。③ 同样，胡德在《音乐人类学家》(*Ethnomusicologist*)中提出学科的目标是理解音乐自身，并理解社会中的音乐。④ 可见，音乐人类学者不仅使用音乐本体分析的方法对音乐是什么进行回答，而且采用“整体观”将音乐放入社会、文化整体中加以考察，追寻音乐对于创造和体验音乐的人的意义。

在全球化和移民浪潮语境下，人们已经无法像以往那样将音乐放在一个固定的小社区内进行封闭的、静态的、结构的剖析。我们逐渐认识到，不同音乐文化之间的互动渗透已经不可避免。对此，学者们已经对其展开了研究。首先，梅利亚姆提出划分音乐变化的类型有两种，一种是文化内部激发的变化(也许是文化/音乐体系中所固有的)，另一种是由于同其他音乐和文化接触而发生的变化。(1964)学者们多关注第二种，因为可观察到的种种事件，通常都含有急速发生的、容易描述的文化间的接触。⑤ 可见，不同文化之间的互动与冲突成为音乐人类学者的重要议题。另外，汤亚汀在《西方民族音乐学近十年研究倾向》一文中指出：学者们关注“音乐怎样在时间(历史变迁的维度)和

---

① 杨民康：《音乐民族志写作》，载《音乐人类学的理论与方法导论》，洛秦编，上海音乐学院出版社，2011，第103页。

② Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.

③ Timothy Rice, “Toward The Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 31(3), pp. 469 - 488.

④ Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, Kent State University Press, 1982.

⑤ 布鲁诺·内特尔：《民族音乐学最近二十年的方向》，载汤亚汀著译《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008年，第30页。

空间(地域变迁的维度)中传播、演变。反映了西方音乐人类学界20世纪90年代以来一种新的认识框架,即时空背景的转换及其所形成的'差异'、边缘化或他者化"[①]。斯洛宾(Mark Slobin)将音乐文化放在全球化这一环境中进行考察,提出多元性的亚文化(即亚文化,subculture)、跨文化(cross-culture)、主文化(superculture)[②],由此逐渐转向动态的、开放的跨文化研究。

面对动态的、复杂的多元音乐文化现象,使得我们需要运用多重的研究视角和方法,如 Adam Krims 在《音乐与城市地理学》(*Music and Urban Geography*)[③]中融合了音乐人类学、音乐学、城市地理学以及其他一些学科的知识,分析音乐在城市环境中的地位和角色。他所探讨的核心问题是:城市音乐创作(urban music making)的独特性是什么?城市音乐研究如何形成一套体系的方法论?对此,作者借鉴后福特主义、城市地理学、马克思和阿德诺的社会学理论解释音乐文化变迁的原因,在对城市流行音乐(Popular Music)、迪斯科音乐(Disco)、说唱音乐(Rap Music)的研究中,提出"城市精神"(Urban Ethos)这一概念,旨在分析音乐表征与城市社会结构之间的关系。

值得注意的是,多元文化理论的差异性除了强调音乐文化样态的差异性外,还体现为音乐文化主体身份的差异。以往人们总是以二元对立的哲学观区分"欧洲"与"非欧洲",从"欧洲"人的视角分析和评价"非欧洲"人的音乐,并认为这种分析和评价的结果是一种客观的、真理性的知识。受到人类学和后现代思潮的影响,音乐人类学者逐渐意识到研究主体和客体视角的差异性,从而提出"局内人"(Insiders)与"局外人"(Outsiders)的理论方法。通过区分局内人与局外人、主位与客位的研究身份与视角的差异,从而强调知识在来源上的主观性阐释的建构意义,否定了以往那种所谓中立的、客观的研究角色。前文所提及的《莫扎特与西方文化的音乐人类学研究》一文显示了

---

① 汤亚汀:《西方民族音乐学近十年研究倾向》,载《世界音乐文丛(1)》,人民音乐出版社,1993年。

② Mark Slobin, "Micromusics of The West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, 36(1), 1992.

③ Adam Krims, *Music and Urban Geography*, Routledge, 2007.

多元文化理论所强调的音乐文化显现样态的多元性和相对性(作者使用不同研究视角分析作为"他者"的西方音乐文化,从而得到了不同的结果),否定和抛弃传统关于认识的绝对性和统一性。

多元文化理论指出音乐文化具有差异性和不确定性的特征,从而反对知识具有统一性和绝对性,因此在方法论的运用上主张以边界清晰的"小型叙事"代替绝对统一的"宏大叙事","各小型叙事的聚合给读者提供的是全球音乐文化的多元景观"①,用多元共生的宽容态度来对待所有的经验知识和理论主张,并允许知识多元化存在。

上述种种方法和意图最终还是需要通过书写加以表达。纵观以往音乐人类学的相关研究成果,其书写方式主要有"非位表述"和"客位表述"。所谓"非位表述"是指写作的描述或叙事过程中,没有显示或缺少显示涉及"主位-客位"的具体"人称"或角色分配关系,以及缺少有关具体文化语境和学术语境交代的表述方式;"客位表述"是以作者的第一人称或更具权威性的第三人称的表述方式,表面上看是"客位"的立场,但实际上以"权威"身份占有学术话语权的表达。②

在此情况下,如何体现出将音乐放入文化语境中加以研究?如何更好地呈现研究过程中研究者的角色以及与被研究对象的互动关系?如何揭示"文化持有者"的"内部世界"?杨民康提倡"主位表述"、"对位表述"和"换位表述"③的多维书写方式,分别强调以文化内部视角、局内局外双方对话描述、局内局外互动描述,以避免话语角色的单一化和绝对化,突破主体与客体二元对立的思维模式,从而尽可能使得不同的声音能够表达出各自不同的意愿,旨在正确地认识地方性知识,维护多元文化间的对话、交流和沟通。这可谓是多元文化理论在音乐人类学书写方式反思上的思想动力,使得学科进行了一次方法论转型。

---

① 宋瑾:《后现代主义"小型叙事"与音乐人类学的田野作业》,载《音乐艺术》2011年第1期。

② 杨民康:《论中国音乐民族志书写风格的当代转型及思维特征》,载陈铭道主编《书写民族音乐文化》,上海音乐学院出版社,2010年,第8—9页。

③ 同②,第9—32页。

3. 学科自身的多元动态

多元文化思想和理念在音乐人类学研究中的渗透，使得学科在研究领域、研究目的和研究方法都体现出多元性特征。音乐人类学者不断寻求更新的视角和方法来分析各种音乐文化现象，这些横向开拓方面的并时性发生，拓展了学科纵向发展的深度。首先比较明显地体现在学者们对于音乐人类学学科分类的认识思维上。

关于学科的分类认识，总体上体现为三个阶段：其一，20 世纪 60 年代之前按地理区域和音乐种类的分类，如 1956 年内特尔提出音乐人类学是研究西方文明以外的音乐的学科[①]，1956 年威拉德·罗兹(Willard Rhodes)认为应包括近东、远东、印尼、美洲印第安和欧洲民间音乐[②]，1959 年孔斯特(Jaap Kunst)认为音乐人类学研究应是传统音乐，包括部落音乐和民间音乐以及各种非西方的艺术音乐[③]；其二，20 世纪 60 年代以来按研究方法的分类，如梅利亚姆提出的“概念-行为-音乐”三分模式，赖斯提出的“历史建构-社会维持-个人体验”整体模式等；其三，20 世纪 80 年代以来按“差异”的分类，即超越了民族的界限。[④] 对此，学者汤亚汀称为“三种分类——两次飞跃”[⑤]。其中，赖斯在“历史建构-社会维持-个人体验”整体模式中提出四个层次的阐

---

① Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, 1956, p. 1.

② Willard Rhodes, “On The Subject of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology Newsletter*, 1956(7), pp. 3 - 4.

③ Jaap Kunst, Ethnomusicology, Martinus Nijhoff, 1959, p1.

④ 汤亚汀：《西方民族音乐学近十年研究倾向——系统分类与定量分析》，载汤亚汀著译《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008 年，第 15—17 页。“20 世纪西方音乐学术界提倡的是共性，即以西方为中心的比较所得出的共性。20 世纪初，人类学家、比较音乐学家否定了共性，认为音乐文化具有多样性。60 年代末，多样性又被共性所否定，但这时的共性已摆脱了西方中心论，是多文化比较的结果，且包含了差异。该问题已突破了‘民族’的范畴，进入了人类学的研究领域。”同前，第 24 页。

⑤ 同④，第 17 页。汤文将第一次飞跃前总结为音乐种类的分类，与汤文不同的是，笔者因注意到学科最初非常注重按地理区域作为学科分类的重要依据，故将地理区域划分并行到音乐种类中，时间段为 20 世纪 60 年代前。

释，实际上可以理解为学科研究目的的层次性（见下图）。

人文学科的目标（GOAL OF HUMAN SCIENCES）	人类（HUMANKIND）
⬆	
音乐学的目标（GOAL OF MUSICOLOGY）	人类怎样创造音乐（HOW PEOPLE MAKE MUSIC）
⬆	
生成过程（FORMATIVE PROCESSES）	历史建构（HISTORICAL CONSTRUCTION） 社会维持（SOCIAL MAINTENANCE） 个人创造与体验（INDIVIDUAL CREATION AND EXPERIENCE）
⬆	
分析程序（ANALYTICAL PROCEDURES）	音乐分析（MUSICAL ANALYSIS） 行为分析（BEHAVIORAL ANALYSIS） 认知分析（COGNITIVE ANALYSIS）

"历史建构—社会维持—个人体验"整体模式图的四个层次①

从上图中可看出，音乐人类学的研究目的从音乐本身的问题逐渐上升到通过音乐关注人类自身。赖斯也说："在本模式中，音乐分析——研究'音乐本身'降到较低的层次，而创造、体验、使用音乐的人则成了研究的目标。"② 值得提醒的是，此模式在梅氏三分模式的基础上突出强调了个人的创造与体验在音乐文化历史中的重要性，而不像以往民族志写作大多缺乏对个人音乐文化体验的描述，忽略对个人体验差异性的关注，似乎某一文化中的"人"是完全一致的统一体。如果说早期音乐人类学试图建构世界音乐文化进化的序列，20 世纪 50 年代强调研究社会与文化中的音乐的话，那么当下学科受到多元文化理论的影响，极为关注某一音乐文化中个人独特的创造与体验，通过描述个人的音乐活动和感受来展现音乐文化的多元特征。

音乐人类学是一门积极主动对自我局限性进行反思的学科，注意吸收其他学科的研究方法，如大量借鉴社会科学的理论，包括生物学方法（Blacking，1977 年）、符号学（Nattiez，1983 年）、民族学（Zemp，1978 年）、表

① Timothy Rice. "Toward The Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 1987, 31(3), p. 478.

② 同上，p. 479.

演民族志(Herndon 和 Mcleod,1980 年)、传播学(Feld,1984 年)、结构主义(A. Seeger,1980 年)、象征身心交感论(symbolic interactionism)(Stone,1982 年)、马克思主义(Shepherd,1982 年)、阐释学(Becker,1984 年)以及集中方法的兼收并蓄(Feld,1982)。① 这是由于学科不仅认识到音乐文化对象的丰富性和多样性,还意识到分析和解释这一对象的途径必须通过多维视角和方法才能反映出来,故主张并承诺宽容对待一切有效的研究手段和方法,以至于谢勒梅在中国音乐学院主办的"2000 年民族音乐学论坛"上介绍北美音乐人类学研究现状时(由郑苏代宣)提出:"很难描述北美音乐人类学现状,因为没有哪一种方法或主宰的理论可以令人满意地涵盖整个领域,而多样性正是其最突出的特征。"②

音乐人类学学科主张多元音乐文化理论,且由于其音乐观的多元化(从"music"到"musics"),学科自身也逐渐呈现出多元态势。布鲁诺·内特尔在其著作《音乐人类学研究:31 个问题和概念》(*The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*)中提出"音乐人类学的世界(A World of Ethnomusicologies)"这一说法,意在提倡北美和欧洲以外的学者建构自己的音乐人类学体系。我们所看到的西方音乐人类学只是世界音乐人类学(Ethnomusicologies)体系中的一种,还应该有中国音乐人类学、非洲音乐人类学等等,大家可以集中研究各自世界中的音乐文化,其中有的较为关注历史的研究与音乐人类学的关系,有的主要研究传统意义上的民俗音乐,有些国家的音乐人类学学者将保护工作置于重要地位,而有的则投入当代城市音乐文化的研究。③ 与多元文化理论主张的观念一样,音乐人类学学科自身理

---

① Timothy Rice, "Toward The Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 1987, 31(3), pp. 470 - 471.

② 汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008 年,第 51 页。

③ Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, 2005, pp. 210 - 211. 内特尔在文中还号召说"音乐人类学将成为音乐人类学的世界,让我们的音乐人类学相互交流。"(The world of ethnomusicology will indeed come to be seen as a world of ethnomusicologies. Let's all try, though, to keep in touch.)

应多样态地存在，各地学者可以根据各自不同的国体、政体、经济、文化和历史形成不同特征的音乐人类学，并在此基础上提倡彼此之间的交流和互动，从而形成多元的、交融的音乐人类学世界。

中国是一个多民族的大国，理应是多元文化的倡导者和实践者。就发展前景看，音乐人类学在中国有一个特殊的学术生长点，即在中国语境下思考学科的研究方法和研究目的，即音乐人类学的中国经验，启发本土文化自觉。中国的学者们已经开始积极反思，倡导本土文化自觉，在深入思考中国自身的特殊性基础上，提倡音乐人类学的中国实践。研究成果中较有影响力的有洛秦的《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》①，杨沐的《跨进21世纪的音乐人类学：国际潮流与中国实践》②，熊晓辉的《对当代中国音乐人类学发展的思考》③，薛艺兵的《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》④和《捕风捉影话田野——音乐人类学田野工作的中国思路》⑤，刘勇《全世界民族音乐学家，联合起来——兼论民族音乐学中国学派的形成和学术特点》⑥，这些成果中不仅有学科宏观视角的思考和规划，还有具体研究方法和策略的实施方案，起到了中国音乐人类学发展全景的先导作用。此外，宋瑾借鉴了人类学本土化的经验，提出用本土化的理论考察中国音乐文化，具体体现在"对象的本土化"、"话语的本土化"、"手段和队伍的本土化"，在"研究结果的表达，除了双重语境——学科元约定的语境和不同文化各自的话语语境之外，还有不同语言本身产生的多样性，如英语、德语、法语、汉语、西班牙语等等的表述，将呈现多样性的学科成果，这些成果将形成

---

① 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上下)，载《音乐艺术》2009年第1、2期。

② 杨沐：《跨进21世纪的音乐人类学：国际潮流与中国实践》，载《星海音乐学院学报》2009年第4期。

③ 熊晓辉：《对当代中国音乐人类学发展的思考》，载《民族音乐》2009年第3期。

④ 薛艺兵：《在家门口的田野上——音乐人类学田野工作的中国话题》，载《音乐艺术》2009年第1期。

⑤ 薛艺兵：《捕风捉影话田野——音乐人类学田野工作的中国思路》，载《音乐艺术》2010年第1期。

⑥ 刘勇：《全世界民族音乐学家，联合起来——兼论民族音乐学中国学派的形成和学术特点》，载《中国音乐》2008年第2期。

多元拼盘的学科整体面貌”[1]。可见，音乐人类学研究者注重将音乐人类学方法与中国自身音乐文化以及学术传统相结合和再造，启发对本土音乐文化的自觉和重新认知。

音乐人类学在多元文化这一理念和思想下不断得以完善。面对不同音乐文化，学者们通过多种途径、运用多元思维和方法进行分析和研究。当然其中可能存有不明确、模糊或有待商榷之处，如学科对象和方法的延展造成学科边界的模糊等。可喜的是，学者们坚持将不断反思作为学科的立足点，在价值观上推崇平等、宽容的态度，采取开放性的思维方式面对多样性和复杂性的音乐文化。

① 宋瑾：《后现代思想与音乐人类学》，载洛秦编《音乐人类学的理论与方法导论》，上海音乐学院出版社，2011 年，第 358—359 页。

四、音乐人类学多元文化思想在世界音乐研究和教学中的实践

由于世界音乐与音乐人类学发展的紧密关系，事实上，从严格的意义上来说，它所涉及的学术问题也就是音乐人类学学科研究的内容。一般来说，世界音乐研究大致分为两大层面，一是介绍和了解的层面，以信息和知识为特征，以简要讲解、图片观赏和音乐聆听为方式，以普及和推广为目的，它属于音乐教育的人文内容的基础性课程，因此还不具有研究和学术的含义。另一层面即专题类型的世界音乐研究，以深入详尽的材料拥有和分析为前提，通过探讨和思考，将世界音乐活动和事项中的现象梳理和总结出理论化、规律性的哲理高度的学术研究成果。两个方面的综合，构成了世界音乐研究的具有目的、范畴、手段和宗旨的学术研究性质。也因此，音乐人类学在世界音乐研究的纵横方面发展的过程中，获得了深入和壮大。

虽然音乐人类学的许多研究方法和理论在中国音乐研究特别是中国传统音乐研究中已经被大量接受和采用，而且在产生许多优秀学术成果的同时，也逐渐形成了具有一定中国特征的音乐人类学研究方法和理念。然而，学术的本土化研究的深入发展总是伴随着学术的国际化视野的扩大而推进的。没有广阔的、跨国界的学术思想和方法的交流和互通，缺乏广泛的、世界

的音乐人文知识的给养和充实，我们的学术发展和理论研究必将受到一定的限制。

由于条件所限和起步较晚的客观原因，世界音乐研究在中国的发展，其学科性质和学术方式还相对薄弱。一方面体现在本土研究中的跨文化比较、联系和归纳的不足，例如中国乐器文化与东西亚关系中的传播性、地域性和属地性研究还不够充分和深入；再如中国音乐构成的方式在与东西亚文化中所形成的接纳、衍生和扩展的关系也依然可以进行更多的研究；还有，音乐作为生存方式在华人移民现象中的文化和政治功能的研究还有待于开展，诸如此类的研究应该是有助于我们的本土化研究更为成熟和发展。另一方面所存在的薄弱环节是世界音乐教育普及不够、人文性不足和缺乏体系化，其主要原因是一些主管部门和学者及教育工作者两方面都对于世界音乐教育的功能、作用和价值的认识严重不足。也正因此，世界音乐教育和研究的推广、开展成为了我们大家迫切的要求和必要的职责。

1. 世界音乐研究的学术价值

为了发展世界音乐研究，首先需要强调的是对其学术价值的充分认识。与音乐人类学学科研究的相辅相成，目前我们已经开展了一定程度上的“学科硬件”建设工作，诸如一般音乐形态的乐器与器乐、记谱与分析、音响与结构研究等，音乐类别的民族志、城市音乐、移民音乐、仪式音乐和社会性别研究等，考察手段的实地考察、音像资料采集等层面。这些方面的建设很重要，然而“学科软件”建设更为重要，也就是世界音乐中的论题性研究(Issue Studies)。因为“学科硬件”是在研究过程中内容的数量化扩展，而“学科软件”是研究过程中思想的抽象性总结。如果说，我们把“学科硬件”视作为事物研究的横向范畴性的基础建设，那么，“学科软件”就是学科发展在学理层面上的深入和哲理性上的提高。没有理论、缺乏思想是不成其为学术，只有硬件建设而没有软件研究是没有学科意义的。也就等于只有骨架而没有血肉的躯体是没有灵魂的。因此，“学科软件”性质的论题研究成为我们世界音

乐研究的学术价值的关键所在。

世界音乐中的论题研究所涉及的内容非常广泛，以下是我们现阶段比较重要且可实行的几个方面：

1）音乐文化传播

传播学说一直是文化人类学研究中的一个重要理论，它将人类文化及社会活动的变化和发展的主要原因归结为物质文化和行为由一社会起源传播到另一社会。虽然自发的文明与传播而得或借用的文明在人类文化发展过程中何者价值更高，学者们不断有争议；尽管传播学说的主张者认为"人类整个文化史归根结底是一部文化传播和借用的历史"①的结论过于武断；但是各种途径的传播极大地推动了文化的发展，这是一个不争的事实。虽然比较音乐学家的"柏林学派"受弗里茨·格雷布内尔(Fritz Graebner)影响提出的"音乐文化圈"理论具有片面和局限，但是传播学派提倡的"形式标准"、"数量标准"、"性质标准"和"连续标准"，对我们考察和研究音乐文化传播现象具有很高的价值。

例如，地区传播特征所体现的"筝文化"。在东亚三国及东南亚的越南的音乐活动中，筝文化在其中呈现出比较有特点的乐器文化传播现象。日本筝(Koto)、韩国筝(Kayagum)即俗称"伽倻琴"、越南筝(Dan Tranh)，都是由中国筝的传播发展而成的。它们的历史源头是一个，因此而产生了相同的乐器缘起传说，相似的形制构造，相仿的演奏方式。中国文化的传播和影响非常多，再如，尺八、三味线、雅乐的中日历史渊源关系；韩国玄琴(Komungo)与中国古琴、韩国牙筝与中国轧筝，以及韩国宫廷音乐中使用的筚篥"Piri"、"Kaegum"与唐代的筚篥和奚琴的关系。其他地区之间的文化传播现象，如西非地区的弓琴现象，木琴乐器在不同地域的发展，马达加斯加与东南亚的竹筒琴的渊源等。

然而，对于音乐文化的传播，在我们目前的研究往往更多注重中国音乐

① 夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，人民大学出版社，1997年，第54页。

传播的影响和历史，而较少探究被传播后的他文化的融合，即对于传播后到达新的文化环境之后，新的音乐土壤对于原型文化品种的影响而产生的不同音乐语言和风格缺乏研究。英语中 Acculturation 和日语中的“变容”词语正是对这类文化现象的表述。

2）音乐在特定地理、自然环境中的生存方式

音乐风格的形成、特定乐器的构造都和地理环境、出产的物质材料的特征有着非常紧密的关系。音乐和地理有着非常重要的联系，众所周知，地理学已经不满足仅仅是“描绘地球”，随着人类地理学和人文地理学的发展，它和人种学、文化学、历史学等领域有了非常紧密的联系。这些文化地理学的研究对人类生活内容、行为方式和艺术形态的认识起到了重要的作用。例如，地理学家指出，文化发展进程中的方式和方向大多数取决于自然因素。这些自然因素就包括大陆、山脉，河道、沼泽、树木、草原，气候、季节等。人类在其中生活着，我们在这中间创造了音乐，也因此，这些因素影响了音乐的形态。音乐的文化地理研究的意义不仅体现在探究人类音乐文化的历史方面，同时更反映在描述音乐文化不同特征的区域方面。例如以上提及的音乐文化传播现象中，除了不同社会和文化影响音乐表现形式之外，不同的地域所呈现的地理和自然条件也是影响音乐形态和活动的重要因素。再例如，民间音乐传播的方式与艺术音乐不同，民间音乐来自山区，或者从沼泽地带向沿海推进，而艺术音乐的途径则相反，它由沿海地区出发去征服内陆地区。比如，美国乡村音乐由“山地小调”扩展为了带有美国民族风格的音乐种类，而欧洲艺术音乐从开埠的上海滩登陆，由此而“占领”了整个中国内陆版图。虽然民间和艺术音乐的发展方向呈相反地推进，但是它们都受着地理位置因素的影响。也正如我们的竹子产地造就了竹子类的乐器和音乐一样，人类音乐文化得益于大自然，同时也受制于大自然。

地理、自然因素与地理音乐文化特征都是我们研究的中非常有意义而开展尚且不够的方面。在中国传统音乐研究方面，文化地理学概念的渗入已经产生了非常积极的作用，例如学者提出的民歌色彩区、方言音乐特征、区域族群音乐文化等，并且也出现了学理层面的理论框架如“中国音乐学文化区系

类型”的理论，[①]以及提出了“音乐地理学”学科概念和方法[②]，在世界音乐研究领域有待于更多地开展这一论题的研究。

3）移民音乐中的文化认同性

世界音乐研究中的另一个尤为需要关注的现象即移民音乐中的文化认同性。对于希望在海外谋生的移民，同乡文化的认同不仅表现为叶落归根的祖先精神意识，同时也体现于与家庭成员和社群的现实的经济和文化纽带关系中，其中音乐内容体现的文化认同，音乐活动凝聚的文化认同，由于这个方面所体现的感情与行为的联系，增加了旅居者的身份不因居住地改变而改变的文化认同色彩。具有强烈文化特征的这种认同感，几乎无一例外地体现在对于民族和传统音乐文化的形式表现上。我们看到中国移民或其他国家和民族的移民旅居在国外组织传统音乐社团和表演民族音乐内容，例如美国大城市中的各类中国传统戏曲社团（昆曲、京剧等），再如，东南亚国家中的华人音乐社团、上海三四十年代的犹太移民音乐文化，它们都以此来增强文化的认同，而不是相反。

正如汤亚汀曾叙述的，移民，资本和文化加速全球流动，产生了对移民社群及各种“旅行文化”的研究。世界的变化正是这一流动性所造成的，而“音乐在运动之中，越过民族、地理界限，走向新的、更广泛的听众”，此即“音乐文化的流动”。“音乐不仅局限于单一地域，音乐的涵义也不止一个地理来源”，音乐人类学“对静态的封闭的地方文化研究，转变成了对动态的开放的跨文化研究”。音乐怎样在时间（历史变迁的维度）和空间（地域变迁的维度）中传播、演变，反映了西方音乐人类学界20世纪90年代以来一种新的认识框架，即时空背景的转换及其所形成的“差异”、边缘化或他者化。移民音乐研究涉及城乡移民音乐，移民过程前后的音乐风格变化，运动中（旅游或朝圣）的音乐，迁徙民族（犹太和吉卜赛）生活中的音乐，回归民族的文化模糊性，城市主

---

① 乔建中：《中国音乐学文化区系类型刍议》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际研讨会论文集》（上册），人民音乐出版社，2002年，第96页。

② 乔建中：《音乐地理学》，载《音乐学概论》，高等教育出版社，2005年，第307页。

流社会中移民飞地的亚音乐文化等。①

4）社会学意义中的音乐功能特征

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于广泛的说法。具体地说，在音乐与文化的关系上，主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中，这些歌曲和音乐对于人们的行为规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。“移风易俗，莫善于乐”是中国孔子的音乐社会化功能的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识，认为音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且，孔子的“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功能，能协调、团结人的关系，而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。② 著名学者阿多诺对音乐的社会功能则是更为简明而透彻，他认为特别是那些远离音乐概念的作品或活动，更是具有社会的象征性。

例如，南美安第斯排箫一般只用于合奏，很少作为独奏，而且音乐具有很强的社会文化性。这主要是指在村庄寨区的音乐活动。是这样的，南美洲印第安人将演奏排箫看作是一种社会活动。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说，整个社会就像一首音乐，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐，特别是像南美洲印第安人演奏排箫这样的方式，是需要非常高的音乐能力和演奏技术才能完成的，所以印第安人排箫音乐需要很严格的音乐节奏感、很好的音乐素养、很好的音乐专业水平。可是，印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的，这

---

① 汤亚汀：《城市音乐景观》，上海音乐学院出版社，2005年，第18页。

② 详见曾遂今：《音乐社会学概论》，文化艺术出版社，1997年，第6—7页。

种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。而没有经历过较好音乐训练的人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下，印第安人认为，人的参与是主要的，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。这是一种非常有意思的社会文化现象。类似的音乐现象很多，诸如越南高山族的锣乐、泰国宫廷音乐的音乐结构及乐队组合的方式等，人们给音乐赋予了更人文和社会化的含义。

5）音乐观念的认知与文化象征的关系

不同的音乐观念的认知对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的音乐意义的认识将对什么是音乐和音乐是什么的理解作出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念，因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

巴西有一个叫做苏亚的印第安人部落。这个部落非常擅长歌唱，歌唱是他们生活中的极为重要的内容。因此，在"南美洲音乐研究"的课堂上，教授让学生讨论美国学者安东尼·西格的一部重要著作《苏亚人为什么"歌唱"》（*Why Suya Sing*）。经过讨论，我对论著所提出的"为什么苏亚人要'歌唱'"提出了这样的认识和理解：苏亚人的"歌唱"并不是我们概念中的歌唱，因为在苏亚人语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚人并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么，在我们听来他们的确是在歌唱的"歌唱"是一种什么样的东西呢？也就是说，这种"歌唱"对他们来说具有什么样的意义呢？苏亚人的"歌唱"有两方面的意义：一是内在的，另一是外部的。内在的意义体现在"歌唱"对血缘、家庭的维系，对生产、生活、生存的作用，对视觉形象的表达，对宗教膜拜的渲染。在这个意义上，"歌唱"不是音乐活动而是语言传达，"歌唱"不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的，真正的价值和意义在于他们必须"歌唱"，因为这是苏亚人的生命和生活。苏亚人"歌唱"的

外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人歌唱的“歌唱”对于苏亚人自己来说却不认为是歌唱的原因。

音乐的象征性同样也是音乐观念认知的另一个方面。当音乐被有目的地用来传达特定含意时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的。音乐的象征作用体现在许多其他各类场景中。比如，音乐活动所象征的完全不是其内容所表现的形式，而是人们借用某种形式来达到另一种目的。印度这个民族很古老，因此，传统的民间节日很多。其中之一是打夫节，一年一度，手持木棍的妇女围绕在村寨的广场上等待着男人们的到来，当拿着雕刻着各式花样的盾牌的丈夫们唱着歌跳着舞走入妇女圈时，只听一声哨响，忽然间，做妻子的女人们左挥右扫，上下横劈竖砍，千棍百棒落下来。在挨打的过程中，男人们绝不能反抗。其实，这是一种象征，反映了印度妇女平日里低下的社会地位，通过一年一度的节日形式的打夫来求得心理和感情上的平衡。

在美国印第安人的舞蹈中还具有另外一类音乐表述的象征意义。在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。他们赋予鼓以生命和灵魂，将鼓的音乐意义“外延”到了他们的生活、历史和文化。

再以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面：① 民族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管，一般人不许动用。苗族

祖鼓被送进山洞后，小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领，因鼓设事，体现了与现实关系的倒影，母鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征。② 祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置进行祭祀仪式。③ 财富象征功能。制作木鼓，建造鼓楼，举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征，因为这些都得花费很大的财力。佤族制作木鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动，人们将要停产多日，杀猪剽牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓及其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的，但是也在一定范围内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富，害怕祭不起祖宗而卖去租鼓。④ 这些地区的木鼓也还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有“男”“女”，而且还制作成生殖器官的形状；苗族祭鼓仪式中就有生殖象征的舞蹈。[①]

这些音乐所体现的象征功能不仅具有社会性、政治性和文化性，而且这种特性是脱离了现实，从实际生活中抽象出来，从而成为了具有形而上意义的文化价值体系。

6）城市音乐中的市民文化特性

所谓的城市音乐文化，就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能，以此作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。由此，它的特征与城市的基本特征紧密相连。首先表现在城市因素的集约性上，即城市音乐文化所涉及的范围体现为人口集约性、经济集约性和科技文化的集约性；其次体现为城市功能的综合性，即城市音乐文化发生在一个人口、经济和科技文化集约的地区，其必然反映该地区在文化方面的生产、分配、交换、消费等环节的功能，同时，在这样一个社会实体和社会资源高度集中的地区，城市音乐文化的形式也体

---

① 秦序：《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》(上)，载《中国音乐学》1987 年创刊号，第 110—112 页。

现出在人们从事政治社会活动以及智力、教育、文化中的作用;再是,城市是一个开放的实体,音乐文化在其中也同样体现出其开放性。通过在城市音乐文化中的内容和其特殊的形式,在城市"商品"生产和"商品"交换过程中,实现经济、文化、传统、审美、感情和思想意识的交流。同时,我们也将认识到城市音乐文化的系统性,它与整个城市构成一个有机体,在这个有机体中,音乐文化作为社会要素中的一个重要部分和城市经济、市政要素一起形成一个完整有序的整体,从而达到城市复杂的结构、层次、多元和综合性中的音乐文化特殊的作用。

从社会结构来看,市民性是城市音乐文化特征的一个层面。一般我们将具有城市市民特点以及区域个性的文化称为市民文化,由于各个城市在地理、经济、风俗、传统、文化等方面有着很大的差异,因此市民文化呈现出千姿百态的特征。

例如,上海近现代文化发展过程中,"海派"成为了上海文化的一种特征。这种特征也同样体现在音乐的发展过程中。20 世纪 30 年代前后的"租界性"和"国际化"最集中地体现在上海大众文化的"海派"特征之中。由于是海港城市,资本主义经济意识最先在这里滋生,西方文化从这里进入,也从这里发展和延伸,将文化作为商品,无疑对中国近代经济发展产生了积极影响。诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版,以及音乐广播电台的建立和发展,我们都已经看到,它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面,这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化,或者说,"海派音乐文化"的深层心理中所隐藏的"媚俗性"和"时尚性"。事实上,"海派音乐文化"的"租界性"和"国际化"是其形式和地域现象,与之相匹配的则是"媚俗"和"时尚"的内容和人格本质。

从社会学视角来看,这种"媚俗"和"时尚"的本质和内容就是那一时期上海都市文化中基本的阶级文化,它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化,尤其是歌舞厅、流行音乐和爵士等娱乐性文化,当它们传播到市民阶层中间之时,其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之,这也是特定的人,特定种类的都市文化载体的

具体显现。

7）文化产业中的民族音乐商业化

另一方面，随着城市化的发展，音乐文化呈现出一个重要功能，即不断被产业化。一般来说，城市化是指一定地域的人口规模、产业结构、经济成分、运营机制、管理手段、服务设施、环境条件、生活水平、教育状况、文化活动等要素从小到大、从粗到精、从低到高、由分散到集中、由单一到复合的一种转换或聚集的复杂过程。因此，城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果。在这个综合过程中，文化产业成为了城市化现代社会的一个重要特征。

文化产业的概念出现在20世纪初，“法兰克福学派”边缘人物的本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》(1926)一文中，提出了当时出现的一个新的文化现象，即文化产业品诸如收音机、留声机、电影形成的文化变化，由于这些文化产业提供的“复制技术”造成了文学艺术在性质上的根本变化，批量生产的文化产品已经不再具有传统意义上的艺术的一次性存在的性质。原本只有那些“贵族”或上层阶级所拥有和垄断的艺术，从而自象牙塔中“降落”到了民间，大众获得了欣赏它的权力和可能，文化成为了大家所共享的产品。本雅明认为这是文化的革命和解放，给无产阶级文化带来了新的广阔天地。从而，使得文化研究的视角从美学转向了社会和政治的意义。文化不再以“经典”为标准，打破了过去那些传统的、包括“法兰克福学派”以“艺术作品”为核心的文化观。过去那些伟大的、杰出的艺术成品被称为“经典作品”，它们的创作者被誉为经典作家、思想伟人、人类领袖、历史人物，人们被要求以崇敬、学习的态度，来认识、理解和体会这些经典作品的意义。从而，经典作品及其创作者成为了文化的代表、权威和监护人，一切与他们的价值标准不相符合的都不仅是粗俗平庸的，而且也是威胁和异己力量。柯可指出：“英国文化研究冲破了这种文化观，费斯克明确指出文化不是指在艺术杰作中能找到什么形式或美的理想，也不是指什么超越时代、国界和永恒普遍的‘人类精神’，而是工业化社会中意义的生产和流动，是工业现代化社会中生活的方法，它涵盖了这种社会的人生经验的全部意义，它废除了‘艺术成品’在文化

中的中心地位，而代之以意义的生产和流通。”①

在这种情形下，文化产业就此形成，因为现代城市中的政治、经济赋予了文化新的含意。随着越来越多的资本运作，资本在最大限度地增值，它朝着可能获取利润的空间无限地渗透和扩张。随之，资本超越了物质产品的生产和流通，伸向了文化心理领域，精神和文化成为了商品。由此，文化产业构成了一个生产系统，在这个系统中文化只是一个形式，它受制于资本积累的逻辑，而不再是传统的艺术性质和意义了。现代社会中的音乐就是这种文化产业中的重要成分，例如：音像艺术是文化产业最为活跃的前沿，新技术、新产品、新样式层出不穷：录音、录像；磁带、光盘、组合音响、家庭影院；更有数字化浪潮迎面扑来，CD、VCD之后，DVD、DVD－ROM，CD－RW 正在开发。观众可以在多种场合，通过多种途径，借助于电视，录像机、影碟机、电脑多媒体等等，进入多姿多彩的音像艺术世界。由于文化市场的巨大需要，音像艺术产业发展势头强劲，据统计，中国有 35 家光盘加工复制厂，近百条光盘生产线，从 1998 年 10 月到 1999 年 3 月满负荷运转，仍不能满足订货需求。音像艺术发展的影响之一，是极大地推动了通俗歌曲或流行音乐的发展。在音像艺术产业中兴旺发达的音乐电视，就以通俗歌曲或流行音乐为主要内容，再配以形象的画面和情绪性舞蹈，强化和丰富了音乐欣赏效果，成为当代音乐的一种重要形式。音像艺术发展的影响之二，是卡拉 OK 厅的大量兴起。卡拉 OK 让观众由单纯的接受性欣赏，转为积极主动地参与表演，这对活跃文化娱乐生活、提高全社会的文化修养，显然是有益的。音像艺术发展的影响之三，是拓宽了所谓的“后电影市场”，使电影除了票房收入，还可以制成音像艺术产品获取经济效益。因而，“后电影市场”不但成为音像艺术产业本身的一个重要生长点，而且成为电影发展的新的途径和经济支撑点，在艺术格局的变革、调整中起着积极作用。②

学者指出，由于音乐产业与大众媒介集中于城市地区，故形成城市音乐

① 张钟汝等：《城市社会学》，上海大学出版社，2001 年，第 119 页。
② 详见洛秦：《城市音乐文化与音乐产业化》，载《音乐艺术》2003 年第 2 期。

研究的一个边缘领域，用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐产业化日渐强大，西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现，它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品，其商业策略是：向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品，人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络，突出媒介与音乐产业化的关系，研究对音乐生产和接受过程的控制和管理，涉及录音工业的发展和经营，商业性录音的冲击，音乐产业化中音乐家的地位，以及有影响的音乐制度和大企业。此外，也比较研究城市多种不同层次的音乐：销售额和电台播放情况，几种体裁在不同阶层中流通的比较，以及通过音乐建立的人际关系等等。

随着市场加强全球化，大众媒介也得到大发展，媒介对音乐产生了巨大影响，一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统，或塑造新的流行音乐传统（传统与流行风格的结合），后者促成了一种现代城市风格，如商业性的世界音乐、新世纪音乐（New Age）以及各种女性音乐；另一方面也毁灭着许多传统，小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统，使之成为廉价的易于制作的东西，大到使全世界成为一个“全球村庄”，即将世界音乐文化同一化。音乐产业化产品的出现，把音乐和音乐生活“媒介化”了。

音乐产业化所制造的流行音乐主要是城市青少年消费的商品音乐，经常表现出文化上、风格上的结合，不被社会视为高级艺术，也不算是重要的仪式和文化表演。对西方流行音乐的研究始于美国黑人音乐研究。随着第三世界的发展，人们对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐、非洲的抗议音乐、西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐，以及印度的电影音乐。此外，人们也研究城市背景中的其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐。①

其他论题还很多，诸如“殖民文化的双重性”、“世界音乐背景中的通俗与民间传统的关系”、“民族音乐文化中的政治色彩”、“社会性别与生理性别的音乐文化问题”、“西方化现象对民族音乐文化的影响”等，都将是我们世界音

---

① 汤亚汀：《城市音乐景观》，上海音乐学院出版社，2005年，第19页。

乐研究所应该关注的学术论题。

2. 世界音乐研究的文化意义

通过对世界音乐的教学和研究,使得人们在更为广阔的文化背景中来全面认识音乐的本质,纠正长期以来仅以审美作为音乐价值的唯一性的片面理解,建立音乐是一种文化的认识基础,从而把人类的音乐理念、行为和作品的关系提升为一种学理层面的思考方式,将人类文化活动的所有内容都涵盖在对音乐意义的认识之中,即其包括审美、娱乐、交流、生产劳作、象征、商业经济、政治意识形态、宗教习俗、社会整合、战争、联姻、教育和心理等方面。因此音乐的意义是多重的。

然而,对于世界音乐研究在国内现阶段的作用或意义来说,其文化意义是最为突出的。

文化人类学是当代哲学社会科学发展过程中的一个重要人文思潮,它吸收了生物人类学研究中所提出的人的不确定性、开放性和活动性的特征,将它们安置在一个更为广阔的文化、社会和历史及传统的背景中来分析和研究。文化人类学排除了生物学角度的人的不确定性因素,而将人理解为一个文化产物。从与生物人类学比较的角度来说,前者只是将人的文化因素作为生物性的一个补偿,而文化人类学则是将文化作为人的本质内容来思考。文化人类学的文化性的特征将这一学科推向了哲学的最高境界。

由于文化人类学考察对象是人的文化本质,因此而包括了人的行为、思想和产物的所有领域。尽管在不同国家、不同学派和不同历史阶段,文化人类学者所侧重的范围的内容有所不同,但是文化人类学将人类一切社会现象、历史轨迹和人的行为思想视为文化的结果。它所涉及的都是从世界各地的风俗习惯中研究社会文化发展的一般性规律,从世界各民族的文化发展中寻找文化衍变的历史发展线索,从世界各地的文化传播途径中来探究人的物质和精神行为模式,从世界各民族生活方式中分析社会结构和文化价值在其中的功能作用,从大量文化个体的独特性中获得人类发展规律的一般性。

虽然文化人类学研究的方式在很大程度上具有实证的属性，如信仰图腾、服饰饮食、风俗神话研究等；研究范围也比较具体化，如某一城镇、地区、乡村、社团研究等；考察方法强调经验化的科学，如田野考察、收集资料、统计比较等。所以，早期文化人类学的哲学性质较为淡化。而当代文化人类学尽管在各地和学派中依然存在着不同风格特征，但是其哲学的抽象性质和理论含量得到了极大的发展，它从哲理的高度来审视和抽象人与文化的一般关系和原则。因此，有学者指出："如果说（早期）文化人类学是在经验科学基础上建立具体的'完整人'（wholeman），那么（当代）文化人类学则是在哲学思考的基础上形成抽象的'完整人'的形象。"①因此，它们是人与文化关系中两个不同层次的问题，然而却又都是在人与文化关系讨论中进一步深化的过程。正因为此，当代文化人类学减弱了早期经验的成分，增强了对人的创造性本质的研究，希图把人作为文化的动物所体现的经验的客观性和精神的主观性统一起来，把人安放在文化存在的场景里，在历史、社会、习俗和宗教等生活之中理解和分析人对文化的超越性和文化对人的制约性，从客观的决定因素和主观的创造特点来呈现出一个"完整人"的全面性，从而也反映和揭示了人与文化之间的作用与反作用的关系，即人创造了文化，文化决定了人。

当代文化人类学的思想就是音乐人类学产生的基础。音乐是人的产物，它是通过人的思想和行为的物化过程而形成的。反过来说，通过一种特定音乐形态、种类或活动的物化呈示过程，我们可以体验、分析和理解其行为的动力和思想的本质。

音乐人类学倡导的音乐文化研究成为目前音乐学的主体内容之一，体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我或者更严格地说是"回归自我"的过程。虽然"音乐文化"作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个"质"却是经历了相当长的"量"的积累过程而产生，在这个"量"的积累过程中，人们的思想、观

---

① 欧阳光伟：《现代哲学人类学》，辽宁人民出版社，1986年，第197页。

念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻，有一种思想急速推进了质变的发生，那就是"文化相对论"。

"文化价值相对"的理论是一个历史产物，但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会，"文化价值相对"思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础，而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段，以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中，无不都体现了"文化价值相对"的影响力。虽然在过去的一段时间内某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性，但就整体而言我们逐渐看到了"人格平等"、"人类博爱"、"文化理解"的曙光正在冉冉升起。

综上所述，我们看到，虽然从 19 世纪前到 19 世纪最后的 20 年约百年的时间中，人类一直在反省自己。不少欧洲学者从大量的事实中开始思考文明进程中的种种问题。然而，尽管反对进化论、反对种族主义逐渐形成力量，但是欧美社会的总体观念依然是受到斯宾塞和摩尔根进化思想的控制，认为欧美社会是人类文化进化发展链中最高级、最先进、最文明的阶段。当 1887 年博厄斯从德国移居美国时，正是欧美学术领域高唱"欧洲文化中心论"、"白人种族优越论"的时候。即便是当时人类学学会主席的米基也歌唱着同样的论调，他认为最优秀的民族是共和制度，最优秀的民众是那些能够适应共和制度而生存的人。甚至在 1896 年第 44 届美国科学促进大会上，著名人类学家布林顿竟然宣称：黑色人种、棕色人种和红色人种在解剖学上与白色人种有着极大差别，特别是在内脏的构造上更不相同，即使具有相同思考能力，即使付出与白种人同样的努力，他们也不会得出同样的结果。①

① 夏建中：《文化人类学理论学派》，中国人民大学出版社，1997 年，第 72 页。

博厄斯强调各民族特定文化的研究正是与反对这些种族主义思潮、提倡文化相对论有着极其密切的关系。他坚决主张研究每一个民族、每一个种族的文化发展历史，表明文化的评判不存在任何绝对的标准，每一种文化都具有自身的价值，都有其独到之处，都应该有自己的尊严，文化没有高低、优劣之分，一切评判的标准都是相对的。“文化相对论”极大冲击了欧美社会“白色人种优越论”，动摇了西方文化中心论的根基。正是在这样的背景下，“文化相对论”的思想影响和扶正了人类文明进程的方向。人们已经认识到，“进化论”是人类在认识世界和认识自己过程中的一个阶段。摩尔根的理论已经成为历史，他为古代社会营造的模式：杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想，事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点，而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲以其作为衡量一切的标准，从而来划分其他文化的“先进”与“落后”。社会进化论不以空间上的文化差异为概念，而是以时间上的先进或落后为标准；不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以“帮助”、“扶贫”的慈善面孔来剥夺他人的生存权利，毁坏他人的社会运作，中断他人的文化延伸。[①]

因此，人们的思想正在受到“文化相对论”的影响而经历一次深刻的转折。正如笔者曾阐述的那样：这种转折意味着“由人类看‘他异’——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看‘他异’——对他人的价值肯定”。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》，表明了西方思想认识中的新觉悟，

① 洛秦：《音乐中的文化与文化中的音乐》(修订版)“前言”，上海音乐学院出版社，2010 年，第 3 页。

即认识“他异性”和理解“差异性”。也就是说，抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。

因此，世界音乐研究的文化意义的关键就是“文化相对”思想的充分体现，它对西方道德文化概念下的西方音乐文化价值体系提出了挑战和质疑，摧毁“欧洲音乐文化中心论”，推动世界音乐研究的目的、范畴、方法和宗旨探讨的深入和发展。所以，梳理世界音乐的概念，分析和开展世界音乐研究的学术价值，充分认识世界音乐研究的文化意义，体现了该研究领域积极的现实作用和深远影响。

五、多元文化的元素开拓和促进现代作曲理论与创作的多元语言格局

既然音乐作为人类文化传承的载体之一，就不可避免地会表现出多样化的存在方式，这一点在西方作曲理论与音乐创作领域同样存在。

从宏观的角度来看，在现代作曲理论与创作领域中多元文化元素的开拓并不是作曲家的一时兴起，其背后或者有着反抗民族压迫、争取民族自由的革命动力，或者是为了打破传统的创作规范、寻求新的创作素材与灵感，或者是在殖民战争或民族迁徙等特殊境遇下不同音乐文化相互交集的偶然与必然。可以说，正是以上种种历史因素的整合，在19世纪到20世纪的发展过程中共同促成了当下多元格局的音乐文化潮流。在这种潮流下，欧美民间音乐、流行音乐和异国情调的外域音乐元素对现代作曲理论与创作的多元语言格局逐渐形成产生了积极的影响。

1. 欧美民间音乐元素的影响

19世纪初的欧洲音乐深受德国的影响，由于当时许多重要的作曲家都是德国人，从而形成了一种普遍的德国式的音乐风格，欧洲各国很少有反映

其本国人民与风俗的音乐。到了19世纪中叶，欧洲各民族开始意识到其民族认同，越来越多的艺术家要求表达其自身的民族主义传统，此时涌现诸多此类作品，如斯美塔那的歌剧《勃兰登堡人在波西米亚》(1863)和交响诗套曲《我的祖国》(1874)、德沃夏克的康塔塔《白山之嗣》(1872)和交响曲《自新大陆》(1892)等。当时作曲家对民间音乐的重视，还可以从波兰民间音乐对肖邦的影响、对格林卡的歌剧创作的影响，以及勃拉姆斯对德国民歌的改编等等创作事例中清晰地看到。随着民族主义乐派的崛起，各国都有部分作曲家对他们自己的文化、对土生土长的音乐的兴趣日益增长，作曲家们越来越以其祖国民间音乐为灵感的来源，选用了其中具有特点的和弦、和声以及节奏，并将这些用于自己的作品。而在当时，这些音乐潮流往往反映着被压迫民族和地区试图摆脱外国控制，获得自由的政治发展的愿望。

欧洲：雅纳切克、柯达伊与巴托克

捷克的雅纳切克被认为是头一位搜集并研究民间传统歌曲的作曲家，从1888年游历摩拉维亚地区时，他便开始收集所听到的所有民歌，并将它们加以改编，这些旋律也开始影响了雅纳切克自己的作品。他不仅关注摩拉维亚的民间音乐，同时也感兴趣于其方言的节奏和音调。他开始用音乐记谱法记录这些言语模式。这种研究使得雅纳切克歌剧的声乐部分听起来完全是原汁原味的捷克风格，例如他的作品《少年》。他在作品中运用非同寻常的音阶、节奏以及结构，并为自己赢得了名声，同时，他想要创作捷克风味音乐的努力也紧随着捷克人为建立独立国家而奋斗的步伐而抓住了时代精神。

20世纪初期，能够与民歌联系在一起的伟大作曲家正是巴托克，他和同事柯达伊对民间音乐进行了严谨的研究，最初仅限于匈牙利民歌，但很快就包括了其他邻近国家。巴托克对这个领域的兴趣与重视可以从他许多作品的标题上看出来，如出现在《小宇宙》中的第100首“一种民歌风格”、第112首“民歌主题变奏”、第113首“保加利亚节奏”、第127首“新匈牙利民歌”、第128首“农夫的舞蹈”和第138首“风笛”等等。事实上，在巴托克和柯达伊的工作中，不但对民歌进行了搜集和创作，在民歌的风格研究及传播上也有着

明确的研究结论。如在本书第一部分“音乐人文叙事”中已经提及，柯达伊在其《匈牙利音乐》一书中明确指出，“时间虽然可以模糊匈牙利人在容貌上所具有的东方特征，但在音乐产生的源泉——心灵深处，却永远存在着一部分古老的东方因素。”而巴托克则认为民间音乐是匈牙利艺术音乐“复兴的基础”。他说：“对这种农民音乐的研究，对我有决定性的影响，它把我从流传至今的大小调体系的垄断统治中完全解放出来。”“在风格原始的曲调中是找不到与三和弦有任何刻板的联系的。没有这种联系，也就没有这种限制；没有这种限制，也就是对于那些善于运用的提供了更大的自由。”因此，巴托克将这些具有鲜明特点的民歌素材作为自己的音乐创作源泉，在他的诸多音乐作品中，我们都能发现，那些五声调式性质的民歌在巴托克的旋律中留下了明显的风格特征，如 1926 年创作的《钢琴奏鸣曲》第三乐章中的一个主题，是以五声音阶为骨架，带有强烈的民族风格。在他们创作的作品中，民歌的元素或是片段式地出现在主题旋律或各种变奏之中，或是出现在具有鲜明特点的节奏中，这种“民歌似的”旋律和节奏使得巴托克、柯达伊，以及西班牙的阿尔贝尼斯等等作曲家不但被认为是受到了民间音乐的影响，同时这种创作也被认为是与 20 世纪音乐变化的潮流结合在一起的。

与雅纳切克和巴托克相类似的其他作曲家还有很多，如威廉斯对其故乡的民间歌曲也有着强烈的兴趣，他或者直接将它们用进自己的作品，如在《英国民歌组曲》(1923)中；或者从中获取灵感，创作自己独创性的旋律。他的作品经常描绘英国乡村的理想化图景，如歌剧《牲口贩子》(1914)讲的是 19 世纪科次窝得村庄的生活。

可以说，这些伟大的音乐成就是在他们扎扎实实地研究、采集民间音乐的基础上建立起来的。

俄罗斯：格林卡与强力集团

第一部分“音乐人文叙事”中曾论述到，俄罗斯民族乐派的创始人是格林卡，他为俄罗斯民族乐派发展奠定了坚固的基础。格林卡的创作在内容和艺术表现手法上，在继承欧洲古典音乐传统的同时，高度概括和刻画俄罗斯民间音乐的形象和风格。例如，格林卡的管弦乐作品《卡玛林斯卡娅幻想曲》在

表现俄罗斯人民生活、运用民间音乐素材、乐曲结构形式和管弦乐配器法等各方面都为后人提供了可贵的经验。也因此,《卡玛林斯卡娅幻想曲》被认为是俄罗斯第一部民族的交响音乐作品。柴可夫斯基也指出,"所有的俄罗斯交响音乐作品都是从其(《卡玛林斯卡娅幻想曲》)中孕育出来的"。

丰富的俄罗斯民间音乐素材激发了作曲家的创作灵感,并产生了一批民族学派的作曲家,他们的音乐营养来自他们的民族和民间音乐。以巴拉基列夫为首,包括鲍罗廷、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫五人组成了"强力集团",他们提倡以民间音乐为基础,建立俄罗斯民族音乐风格。他们在 19 世纪 60 年代中,收集、整理、改编和研究俄罗斯民歌,创作出了一批具有鲜明的民族特色的作品,从而成为了欧洲"民族乐派"的重要代表。

美国:德沃夏克与科普兰

除了欧洲,在美国同样也有不少受民间音乐影响的作曲家,如德沃夏克、科普兰、艾夫斯和哈里斯等等。

之前已经介绍,德沃夏克从捷克移民抵达美国后,非常热爱美国黑人音乐。他认为美国黑人的旋律将为美国发展起来的新作曲学派奠定基石。我们不仅在他的作品(如《自新大陆》)中听到美国黑人的旋律,而且也同样听到美国印第安人音乐特点,诸如大调中的五声音阶,省去六级音的小调音阶,以及特殊的切分节奏等。

科普兰早期的音乐是高度不谐和的,后来他决定以更平易的风格写作,并且要创作一种独特的美国风味的音乐。于是他开始吸取美国传统民间音乐的精华,并成功创作出别具一格的、为美国大众所喜闻乐见的音乐。从 20 世纪 30 年代中期开始,他把美国的民间音乐如牛仔歌曲和新英格兰圣歌等结合进自己的作品中去。例如,被称为科普兰"美国风"时期的芭蕾舞剧三部曲《比利小子》(1940)、《牧区竞技》(1942)和《阿帕拉契亚之春》(1944)等,通过使用欢快的牛仔歌曲和传统赞美诗,这些作品强调了美国所独有的主题,如《阿帕拉契亚之春》中吸取了震教徒圣歌《那是件简单的礼物》的鲜明的节奏;在《林肯肖像》中,采用了美国林肯时代流行曲调,并利用了林肯演说词等

作为解说词;在《比利小子》中采用了美国西部牛仔曲调。[1]

此外,美国的黑人作曲家的创作也经常表现出民间音乐的风格元素。一般认为第一位采用美国黑人民歌的英国作曲家卡勒里治·泰勒,可能受到他的父亲是非洲人的因素影响,创作有《24 首黑人旋律》(1905),并对斯蒂尔等黑人作曲家产生了一定的影响。另一位作曲家泰皮特创作的清唱剧《我们时代的一个孩子》(1941)不但采用了黑人民间音乐元素进行创作,并且突出了种族迫害的主题。当然,印第安民族也是美国音乐创作中的一个重要主题,作曲家爱德华·麦克道尔以印第安人为素材创作了《第二(印第安)组曲》。为了创作这部作品,作者不但去印第安部落体验生活,而且从有关印第安音乐论著中寻求灵感。

2. 流行音乐元素的影响

爵士乐首次引起"严肃"作曲家关注,大约是在第一次世界大战结束之时(1918)。在随后的几十年,大量的借用某些爵士乐明显特征的作品被创作出来,例如斯特拉文斯基的《拉格泰姆》(1918)和《橡树林协奏曲》(1945)、米约的《创世纪》(1922)、格什温的《蓝色狂想曲》(1924)和歌剧《波吉与贝丝》(1935)、科普兰的《剧院音乐》(1925)和《钢琴协奏曲》(1927)、肖斯塔科维奇的《第一爵士组曲》(1934)和《第二爵士组曲》(1938)、克热内克的《三分钱歌剧》、拉威尔的《左手协奏曲》(1930)等等。

在斯特拉文斯基《士兵的故事》中的"拉格泰姆"里,其开头部分的切分音和附点节奏是非常明显的,就像是对一种早期爵士乐队低音和打击乐功能的模仿,而晚些时候在这个作品中"爵士化"长号的划奏也被使用。然而,将爵士乐和传统管弦乐结合的最成功的美国作曲家一般被认为是格什温,其实验性的作品是《蓝色狂想曲》,作品在一段很长的钢琴和爵士管弦乐乐章中连接

---

① 车兆和:《"把美国填在世界音乐地图上的人"——记美国著名音乐大师艾伦·科普兰》,载《人民音乐》1991 年第 10 期。

了一系列的流行曲调，获得了巨大的成功。此外，他在其他许多古典曲子中也是用了爵士乐节奏与和声，如《钢琴协奏曲》(1925)和《一个美国人在巴黎》(1928)。

在20世纪50年代，“进步”爵士乐作为一种与音乐厅相结合的艺术形式被引进，爵士乐队与交响乐队并肩合作成为一种要求，为交响乐队写作爵士乐作品也较为常见，如理查德·罗德尼·贝内特已经写出高水准的爵士乐谱(其中包括芭蕾舞《爵士乐日历》)，而贝里奥的《去吧，跳啊》则是一种建立在通俗歌曲、布鲁斯等基础上的半歌剧，并要求用“大乐队”演奏的总谱。然而，这种被认为是迎合大众口味而写的作品似乎并未完全得到认可，爵士乐队与交响乐队的音响还没有融合得很好，爵士风格与交响乐风格也没有达到水乳交融。但是来自20世纪50年代的另一种爵士乐又引起了人们的注意。

与20世纪40年代紧张、有力的爵士乐不同，这种新的爵士乐追求克制、明晰的风格，并冠以“冷爵士”、“第三潮流”的别称，但实质上是带有用严整的对位结构或用单薄的织体支撑贫瘠、孤单的旋律线这种近乎巴洛克式的宁静特征。如美国先锋派作曲家冈瑟·舒勒创作的“第三潮流”音乐有着可与十二音风格相媲美的高潮的艺术形式。

“第三潮流”成为一种主张，从最初主要把爵士乐与西方艺术音乐相结合，发展到了提倡把西方现代专业音乐的手法和特点与各民族的流行音乐形式结合起来，相互取长补短。如美国作曲家布莱克的作品，融进了美国黑人音乐以及其他民族的传统音乐，如希腊民间音乐、日本、印度等民族音乐。到了20世纪70年代后，越来越多的作曲家在作品中融合了严肃音乐与各种流行音乐两种成分，因此也有人将其归类为“融合音乐”。

与第三潮流有关的作曲家，有的来自严肃音乐领域，如古尔德早在第三潮流提出之前就写过带有爵士或波普风味的严肃音乐作品，如单簧管与爵士乐队曲《推延》(1954)，20世纪70年代后又有《灵歌交响曲》(1976)、《美国叙事曲》(1976)等等。戴维斯作为新一代作曲家除了学习作曲之外，同时也参加爵士乐队演出，还曾学习南印度音乐和印尼加美兰音乐等等。由于他经常结合爵士音乐进行创作，也被称作“爵士作曲家”。他的歌剧《埃克斯》(1985)

根据美国黑人领袖马尔科姆·埃克斯的生平写成，有时也被称作"爵士歌剧"。与第三潮流有关的作曲家也有的来自流行音乐领域，如爵士音乐家埃林顿创作有羽管键琴独奏曲《一片玫瑰花瓣》，英国摇滚乐作曲家伊诺创作的带有实验性的现代严肃音乐作品《沉思的音乐》等等。

3."异国情调"元素的影响

从18世纪晚期以来，作曲家们就显示出了对"异国的"音乐的浓厚兴趣，无论是西太平洋群岛、中东地区，还是非洲的什么地方，甚至是吸收了东方文化元素的匈牙利和西班牙都成为作曲家们"异国情调"创作的灵感来源，如德彪西的"威诺的大门"(1910)和拉威尔的《波莱罗》，就是异国情调的例子。拉威尔与德彪西都曾对1889年巴黎世博会上听到的印度尼西亚音乐产生了极为深刻的印象，德彪西将其中的"全音音阶"用于其《前奏曲》第一卷(1910)中钢琴小品《面纱》的创作，使该作品显示出了某种独特的"东方"韵味；而拉威尔对东方音乐保持着持续性的兴趣，并根据《一千零一夜》创作了声乐套曲《舍赫拉查达》。

20世纪之前，异国情调的例子几乎都仅仅采用对异国音乐风格的表面因素的模仿手法来进行创作，如莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》(K.331)(1783)的"土耳其风格"乐章和里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉查达》(1888)；而德彪西在《帆》和《亚麻色头发的少女》等作品中走向了柔和的五声音阶化，这还不算是对东方音乐深刻的体会，这种东方对西方音乐的影响被认为常常是一种气氛而不是真正的音乐实质。但德彪西在《艾斯坦皮》(1903)采用异国音响的方法是通过使用大锣、梆子以及有音高的打击乐器，用以模仿加美兰乐队的音色及特征，再辅以一定方式的创作技巧，使得异国情调的作品创作显得更为成熟。

随着时代的前进，尤其是随着东西方文化交流的日益频繁，西方作曲家在作品中纳入世界音乐的元素是较为普遍的现象，甚至逐渐形成了一股潮流。梅西安研究印度音乐并使其节奏与音阶适用于自己的创作需要，他分析

了音阶和调式，整理了节奏型和旋律，而且把这些结果纳入严密的程序中。梅西安音乐的东方性在那些所有的和声与旋律音型平行进行的段落中表现得比较明显，尤其是当他使用钟琴、马林巴、木琴、排钟等键盘打击乐组，使人想起加美兰的音响时，情况更是如此。

更多的作曲家们在这方面的创作也越发老练，如霍尔斯特的《取自吠陀经的合唱圣歌》(1910)、考威尔的《波斯套曲》(1957)、哈里森的《斯蓝得罗协奏曲》(1961)、哈弗汉尼斯的《日本木画幻想曲》(1966)等等。这种融合西方与东方音乐风格的做法被一批非西方作曲家进一步发展，如日本作曲家武满彻和黛敏郎，中国作曲家周文中、谭盾，印度的拉维·香卡等。

除了音乐曲调与风格上对异国情调的关注，东方的哲学对部分 20 世纪作曲家的影响也非常大，如约翰·凯奇，他对印度音乐的结构特征、美学理论和中国的《易经》的痴迷是他创作大量具有随机特征的现代音乐的基本来源。从他 1933 年写的第一部作品到 1949 年的《弦乐四重奏》，他的音乐散发出的东方味远远多于西方味，甚至“无论从音乐技法上来分析凯奇的音乐作品，还是从哲学、美学角度来欣赏他所创作的音乐，我们几乎看不到任何显著的西方传统的音乐特征”①。他的音乐中有很多的旋律线，使人联想起印度拉格和塔拉节奏上反复的循环、平静的固定音型；文雅的音调让人想到巴厘和爪哇的加美兰音乐；还有中国戏曲中不加修饰的打击乐器清脆的声音。除了直接在音响上的影响，包括凯奇在内的一些作曲家也已经开始转向东方的宗教思想，注重沉思，寻求超出意识以外的心理状态。比如有人认为特里·赖利的《在 C 音上》和《苍穹的彩虹》中不停重复的固定音型和调性正是源自东方拉格的旋律；菲尔德曼音乐的冷淡的静止也正是东方思维的产物。

另外，在“异国情调”的元素的寻求中，还有一种以追求新的音色、色彩为目的的音乐实践，就是对东方打击乐器的使用。在 20 世纪音乐中，打击乐器不再是偶尔作为特殊色彩效果来使用了，而是成为了与弦乐、木管乐同样地位的主要乐器。从“二战”开始，作曲家们越来越注意到音色的对比和丰富的

---

① 王珉：《美国音乐史》，上海音乐出版社，2005 年，第 883 页。

色彩领域是创作音乐至关重要的手段，传统乐器已经失去了色彩的可挖掘性，于是，打击乐组不但从台后走向台前，而且开始关注更多非西方的打击乐器。梅西安对东方音乐的兴趣使他开始采用各种东方乐器，如云锣、锣、古钹、木鱼、盒梆、木质和玻璃管钟、中国铙钹等等，同时，他还把定音的打击乐器按照巴厘或爪洼加美兰乐队的原则组合在一起。其次，大量拉丁美洲乐器，部分通过爵士乐走进了严肃音乐，还有马林巴、古巴小鼓、康嘎鼓、蒂姆巴尔鼓和各种各样没有确定音高的击打、手摇乐器（响棒、chocolo、葵卡鼓、沙槌、recoreco 等）。再加上各种各样的来自非洲的鼓，这些乐器带来了各种各样的声音。

在以上内容中，欧美民间音乐对现代作曲理论及创作的影响当然可以追溯到更早的历史阶段，但是集中的体现则主要是在欧美各国“民族乐派”或“民族主义”的音乐实践中；爵士乐与严肃音乐融合而成的“第三潮流”则主要出现于 20 世纪的现代音乐与流行音乐发展时期；“异国情调”的音乐创作也经历了从早期自发关注到后来音乐人类学观念下多元音乐文化元素的自觉运用这一过程。就当下而言，这三种情况虽然有时仍然界限分明，但更多的时候已经相互交融，难以分割。

六、大众音乐聆听和接受中呈现的音乐人类学多元文化观念的实践

1. 多元化的大众音乐产品

随着 20 世纪音乐和世界音乐的发展，大众音乐聆听的对象已经越来越丰富多样，人们不但可以在众多不同风格的作品中选取自己喜欢或感兴趣的音乐类型，而且现代网络及媒体播放等技术支持等条件也越来越明显地促成了人们对多元音乐聆听的需求。针对大众的需要，越来越多唱片厂商开始注意产品的多元性，我们熟悉的台湾风潮和香港雨果就是很好的例子。

据统计，台湾风潮唱片自 1988 年成立以来，每年出三十多张专辑，至 2006 年出版唱片达六百多张，虽然这种规模数量与外国大型唱片厂牌相比并不算什么，但是其唱片的多元化特点却是非常明显。在目前已经发行的风潮唱片中，已经有着多种风格系列的产品，如“宗教系列”“世界音乐舞曲风系列”“世界音乐图书馆”“中国民歌演奏系列”“冥想音乐系列”、风潮当代音乐馆中的“自然生活系列”“中国民谣系列”“少数民族印象之旅系列”等等。香港的雨果唱片公司已经拥有《雨果》(HUGO)、《奇异果》(KIIGO)、《莲花》(LOTUS)等好几个品牌，《音乐图书馆》(MUSCI LIBRARY)则是雨果刚推

出不久的新品牌，直接反映出了厂商致力于多元音乐风格特点形成的观念。在《音乐图书馆》品牌下首次推出的20张CD，内容包括了古典音乐、世界音乐、新世纪音乐、爵士乐、中国音乐、轻音乐及历史性录音等等，具体有《爵士乐的黄金时代》《雅典》《巴西风貌》《保加利亚之音》《排箫之梦》《吉他心曲》《西班牙抒情曲》《维瓦尔第》《巴赫》《贝多芬》等专辑。这些唱片产品无疑在满足大众聆听需求的同时，也开拓了自身市场，对大众起到了某种引导的作用。

以上只是我们较熟悉的两个厂牌。如果仅仅关注世界音乐的内容，那么在World Music Central(http://www.worldmusiccentral.org)这一网站中就列出了343个世界音乐的厂牌资料。在这个网站中，绝大部分的世界音乐厂牌集中在欧美。且其中相当一部分集中在这些国家：美国(94家)、英国(27家)、德国(24家)和法国(22)家，余下的一部分则散落于加勒比海地区、中美洲、大洋洲、中东、非洲、亚洲和南美洲等地。这些唱片中既有原汁原味的民族音乐，也有融合性的流行音乐，一方面作为一种多元风格的商品而流通，另一方面也为相关教学提供了丰富的资料来源。

2. 新的标签——世界音乐

“世界音乐”这一概念在进入当下教育课程体系这层含义之前，其实是音乐唱片市场中的一个重要类别，与欧洲古典音乐、流行音乐、摇滚乐、爵士乐等等类型的音乐共同组成了唱片工业中丰富多彩的消费品，满足了各类消费人群的需要。

关于这种世界音乐的来源，可追溯到老牌殖民主义国家——英国，当其建立起当时世界最强大的海上舰队的时候，世界范围内的文化碰撞已不可避免。当各个殖民帝国将印度、中东、非洲以及其他各地的多民族文化移入欧洲本土时，虽然种族问题、西方中心论与进化论思想等难以避免，但是毕竟增加了相互了解的机会，非洲、印度等殖民地的音乐在英国等欧洲国家的广播电台频频放送的时候，这一新的音乐消费类型逐渐产生。不过，作为商业消

费的一分类标签，则据说是在 1987 年西方唱片商们在伦敦一次会议上为了促销而提出的，但由于这一标签在唱片商店所产生的惊人的商业效应，使它很快成为风靡欧美音乐市场的一个重要概念。

世界音乐以唱片工业制作与市场流通的方式进行传播无疑能够加速其大众化进程，并能够为严肃音乐及流行音乐的创作带来直接而有效的灵感与素材，人们不但在这个新的标签内多了更多的听觉选择，而且也逐渐就世界音乐和其他之前已经有的音乐类型之间的关系开始经意或不经意的思考。世界音乐仅仅是与古典音乐、流行音乐并列的一个种类，还是应该将古典音乐或流行音乐重新淹没到世界音乐的海洋中？无论如何，世界音乐的标签都已经深入大众的头脑，而厂商为之所做的努力与成果也令人惊讶，这一点从下述的世界音乐唱片厂牌的情况介绍中可以了解。

3. “世界音乐”的唱片厂牌

随着世界音乐越来越受到听众的关注，厂商也开始越发重视，各类相关的唱片厂牌纷纷创立。中国传媒大学的张谦曾撰文《“世界音乐”的学科基础和唱片厂牌》[①]，对相关厂牌进行了梳理和介绍，而网络中“厂牌”相关的信息也较多，如 Rough Guide、Nonesuch Explorer、Wicklow、Topic、Putumayo、Buda、Palm Pictures、Real World、ARC、Grappa、Magda、Network、Ellipsis Arts、Late Junction、JVC、Six Degrees 等等。

“非凡探险家”(Nonesuch Explorer)，官方网站为 www.nonesuch.com，已与华纳兄弟娱乐公司联合。该厂牌以一套名为《非凡探险家系列》的唱片而成为世界音乐商业发行的先行者。这套唱片从 1967 年出品的第一张巴厘岛唱片开始，到 1984 年共出品了 92 张，包括亚洲、非洲、加勒比海等地的田野录音，例如体现墨西哥民间风貌的专辑“Mexico — Fiestas of Chiapas & Oaxaca”、加纳原始礼仪音乐“Ghana — Ancient Ceremonies, Songs & Dance

① 张谦：《“世界音乐”的学科基础和唱片厂牌》，载《大众文艺》2011 年第 9 期。

Music"等等,其高品质的录音赢得了唱片发烧友的信赖,被称为原生态民族音乐的典范。限于年代和器材设备,不少都是mono音轨。

"普图玛约"(Putumayo),官方网站为 www. putumayo. com,成立于美国 Putumayo World Music 唱片公司,该公司从经营布料起家,自1993年便致力于介绍各国不同的文化于世人,并在传统音乐与流行文化之间作最佳的桥梁,创造出属于普图马约式的欢快节奏,是一家专门出版世界音乐的美国唱片公司厂牌。为了使厂牌拥有更高的辨识度,普图玛约的专辑封面都是由知名的儿童插画家尼可拉·海戴尔(Nicola Heindl)所亲笔绘画,他运用的色彩大胆丰富并且具有民族味,正好符合普图玛约公司所追求的目标及理念,即连接传统与现代。普图玛约建立了自己独特的营销网络,不必特意去唱片店,在全美2500个普图玛约咖啡店、礼品店和服装店里都可以找到它们。Putumayo 公司目前已经出版了将近两百种不同主题的专辑,并在大力推广之下,已经成为了一个全球性的音乐品牌,目前在五十多个国家都有代理商。该公司代表唱片要数《世界音乐作品选》,其中包括了73张CD。

"网络"(Network),官方网站为 www. wanrecords. net,是有二十多年历史的德国世界音乐厂牌,曾经发行过多张关于苏菲神秘教、撒哈拉、吉卜赛音乐的畅销专辑,内页还附有大幅精致的图片,很得收藏者青睐。该公司主要致力于世界民族音乐的开发,以及与现当代世界各地的民间或民族音乐家的合作。《世界音乐大系》World NETWORK Series 可以说是该品牌的镇山之宝,全系列一共49张,网罗了从世界各个角落流传出来的音乐,其中也包括中国。这些录音都运用了最好的音响技术去展现世界音乐纯正而又独特的临场感,没有添加其他任何的音效或音轨,该系列受到国际上的高度好评,其中很多录音获得过多项国际音乐奖。国际留声机大奖的评委会是这样评价的:"这些录音是由来自四个大洲的歌唱家和器乐演奏家所奉上的最高水准的演绎,虽然他们都必定受到过当代音乐的影响,却仍然深深植根于他们的文化的传统而从未被潮流所左右,WorldNetwork 的录音勾画了分门别类的、非商业成分占主导的、真正的世界音乐,具有极端的品质。"

4. 数据库基础上的世界音乐在线播放

网络在线播放一直以来都是音乐制作者及厂商深恶痛绝的对象，相关的版权问题是久而未决的争论焦点。但 Spotify（中文名：声破天）这一全球最大的流媒体音乐服务在线播放软件的出现不但解决了这一问题，同时其海量的世界音乐内容向网络听众们提供了丰富的资源以供选择，因此，该软件被认为是一款革命性的、具有强大用户向心力的、改变下载试听习惯的音乐视听软件。

在 Spotify 音乐服务的内容上，其音乐曲库极为丰富，不但几乎所有的主流欧美古典音乐和流行音乐都可以在数据库中找到，诸多罕见的音乐专辑也能够被挖掘出来，而且，其音乐服务的内容是真正意义上的世界音乐，用户可以在搜索栏中输入自己想要的音乐关键词，搜索结果的界面则会按照艺术家、专辑、曲目播放列表等类别出现内容列表。例如，打开 Spotify 软件，在其搜索栏中搜索“Mbira”一词，会在“Artists”类别中出现 11 张唱片可供选择，其中更是包括来自 Mbira 故乡津巴布韦的多张经典唱片；在“Albums”类别中会出现 28 张专辑，其中 World NETWORK 旗下的“ZIMBABWE: MAIRA MUSICANS & KEVIN VOLANS ENSEMBLE”赫然在列。当然也可以笼统地以国家名称为搜索关键词，如搜索“india”，在“Albums”类别中会出现 794 张印度的各类专辑！这对世界音乐爱好者来说无疑是巨大的视听盛宴，关键是免费的！此外，该软件也具有相当人性化的社会化特色，如播放列表的创建与分享，艺人电台、音乐推荐、Spotify 流行榜单、音乐风格电台等。

由于 Spotify 已经得到了华纳音乐、索尼、百代等全球几大唱片公司的支持，其所提供的音乐都是正版的，虽然只能在线收听，不能下载，但这种不用花钱，又不存在法律和道德风险的网络音乐传播方式毫无疑问得到了全世界音乐网民的欢呼。让民众更加惊喜的是，Spotify 软件已经有了安卓版的手机产品，只要在手机上安装了该软件，那就是真正做到了世界音乐的无处不在与随手可得！

当然,类似 Spotify 的真正世界音乐意义上的音乐在线试听软件不仅仅给我们提供了丰富的欣赏资源,在更重要的意义上,它在以潜移默化的方式改变着人们的音乐生活方式以及对待音乐的态度和音乐观,当世界音乐的影子无处不在与随手可得变成一种自然状态,人们自然而然地就会在世界多元音乐文化共存的事实中理解音乐和思考音乐,而这种思考可能随着 Spotify 用户的越来越多而普遍存在于民众之中,而不是仅仅存在于热衷于讨论“民族主义”或“西方中心”或“中西二元”等问题的专家学者的头脑中,因此,Spotify 的社会意义与文化意义同样巨大。

5. 具有世界音乐元素的流行音乐创作

大众音乐中能够直接反映多元音乐文化元素的音乐类型大致可分为两种(如果不算前面提及的现代音乐作曲理论及创作中的类型),即唱片市场中世界音乐类型和具有世界音乐元素的流行音乐类型。两种类型既有着本质的区别,但也有着千丝万缕的联系:前者源于拥有海上霸权的欧洲帝国对非欧国家与地区进行政治、经济、文化等各种殖民实践的副作用——增加了欧洲与其他各国音乐文化相接触的机会,后者则是前者在全球化、现代与后现代、大众消费的当下时空中以流行化、娱乐化的方式的延续。

从披头士的印度情结开始,大众所喜爱的流行音乐也开始呈现出多元化的表现形态。当传统的摇滚乐遇上了印度音乐,当非洲土著音乐遇上爵士乐,当图瓦喉歌遇上朋克,当犹太民族音乐遇上民谣,越来越多的融合方式不断启发着我们的听觉想象。

当流行音乐遇到印度音乐

Beatles 的音乐在欧美流行音乐发展过程中影响巨大,而其音乐创作风格一度与世界音乐紧密相关。1964 年,Beatles 重要成员 George Harrison 开始迷上了西塔尔这一印度乐器,于是他跟随印度传统乐器大师 Ravi Shankar 学习,今天的互联网中仍流传有 Ravi Shanka 于 1968 年向 George Harrison 传授西塔尔的录像视频。在 Beatles 的唱片 Rubber Soul 专辑中的《挪威的

森林》一曲，就使用了西塔尔，在《拥有你，失去你》中则使用了塔布拉鼓和迪卢巴琴，因此而导致了西方人学习印度音乐的狂潮，使得 Ravi Shankar 必须开班受徒。除了学习印度乐器，Beatles 的兴趣焦点还一度转移到了印度的宗教和哲学，甚至专程到印度跟随冥想大师学习冥想，George Harrison 对印度宗教的兴趣，在他 1969 年录制的唱片 *Hare Krishna Mantra* 中表露无遗。受 Beatles 的影响，欧洲的一些音乐团体陆续开始具有印度音乐元素的流行音乐创作，如苏格兰的 Facridible String Band，他们的第二张专辑 *The 500 Spirits of the Union* 中的 *Mod Hatter's Song*，该作品有五个乐章，其中有三个乐章都具有印度音乐的主题。印度音乐的影响一直延续到 20 世纪 70 年代，Beatles 的成员 John Mc Laughlin 在描述他自己对这种宗教与音乐的狂热时说："透过我的精神上的乐师 Sri Chinmoy(钦莫伊，印度音乐家、哲学家，在世界各地举办超过 600 场的心灵音乐会)，我更能体会神的存在。神是至高的乐手，音乐的灵魂，也是音乐的精神所在，我试着透过音乐使自己成为他的乐器。"

英格玛(Enigma)究竟是一种怎样的音乐?

"英格玛"是一支来自德国的乐队，因其神秘主义风格而吸引了无数乐迷，并且成为了"新时代音乐"的代表。该乐队的音乐取材非常广泛，使用的音乐元素来源于世界各地，在其不少作品中动用了诸多奇特而且不为世人熟知的声音，例如，秘鲁风格的排箫和由修道士演唱的类似格里高里圣歌风格的旋律，编曲上再衬以洒脱、懒散的 Disco 节奏，由此构成了 Enigma 极富个性的基本框架。因此在这一独特音乐世界中，我们既可以隐约感受到古典严肃音乐的影子，又可以直接感受到通俗流行的电子配器；能听到最悠远的少数民族部落自由而悠长的吟唱，也能够欣赏到教堂唱诗班庄严而宏大的和声。在其作品《真实的眼睛》(*The Eyes Of Truth*)中充满了东方音乐的神韵，歌曲寓意海市蜃楼中的美丽景象，旋律中有蒙古音乐以及阿拉伯音乐的影子，甚至运用了西藏的唢呐，因此让人很难确切说清这首曲子的渊源。在专辑 *Le Roi Est Mort, Vive Le Roi!* 中，整体音乐气氛的变化，加之鼓的音色更加平和，而且还出现了更多全新的少数民族音乐元素——从祖鲁人到拉托

维亚人，包括这些少数民族特有的乐器音色。该专辑中的 *The Child in Us* 则运用了中国云南少数民族的乐器——芦笙，其中的女声演唱充满了南亚音乐元素……在英格玛的诸多专辑中，我们可以听到太多"融合"的音色与旋律，无怪乎人们不断追问：英格玛究竟是一种怎样的音乐？

来自中国的声音：《阿姐鼓》与《忐忑》

"阿姐鼓"在西藏的文化传统中，是意味着一面以纯洁少女的皮做的祭神的鼓：人皮鼓。作曲家何训田以这个已被废除了的酷刑为叙事文本，创作了歌曲《阿姐鼓》。对于这个文本的处理，歌曲的创作者采取了双重立场：一方面，以西藏传统的宗教教义，即"生死轮回"观念来稀释少女牺牲的残酷；另一方面，又以现代人对这个传统的超越感来审美化地远眺这个残酷。[①] 在现代的节奏型鼓点和西藏声腔韵律的烘托下，伴唱部分似乎在描述过去，而主唱部分似乎在描述现在，把原始与现代很好地结合在一起。作曲家很好地挖掘了民歌资源在流行歌曲中的潜力，使其能够成功地走向世界，成为 20 世纪 90 年代在世界范围内真正有影响的中国流行歌曲，名列美国《公告牌》开辟的新时代(New Age)音乐排行榜。《阿姐鼓》成功地把中国流行音乐融入了世界流行乐坛中，有人认为，这也是中国音乐家成功运用"世界音乐"这个新的手法和理念的典范。

《忐忑》则采用了中国戏曲多种声腔元素，又融入一些世界音乐成分，采用完全现代的手法进行编曲，既考验歌者的演唱功力，听上去又很有喜感。[②] 深谙中国民族音乐艺术的德国作曲家"老锣"成立了五行乐队，创作具有中国民乐风格的世界音乐，使之在和德国巴伐利亚民族文化的现代音乐元素碰撞中实现统一。多种元素的有机使用，使听众产生了一种"新奇特"的心理效应，继而围观、继而喜欢、继而融入。作曲家老锣一直在研究创作具有中国韵味、意境和艺术精神的作品，他在中国民族音乐的基础上融入了现代音乐元素，运用戏曲锣鼓经作为唱词，以五声音阶的复杂重叠、中国传统声乐技巧的

---

① 肖鹰：《〈阿姐鼓〉与 90 年代文化》，载《浙江社会科学》1998 年第 5 期。

② 邵岭：《无词歌〈忐忑〉网上蹿红 2011 新"神曲"诞生》，载《文汇报》2011 年 1 月 7 日 6 版。

夸张变形来进行创作。这些民族精华元素的提取，加以精湛的作曲技巧，给听众带来耳目一新的感觉。

6.《蒂姆·泰勒的〈全球流行：世界音乐，世界市场〉》[①]

当然，世界音乐与流行音乐并不是大众音乐中的纯娱乐化产品，其背后的学术内涵更值得我们深究。

薛艺兵在《人民音乐》2000年第4期发表《蒂姆·泰勒的〈全球流行：世界音乐，世界市场〉》(下文简称《全球流行》)一文，对该著作进行了全面的介绍：作者从音乐作品本身到音乐产品的包装，从音乐广告和录音销售量排名，从众多世界著名歌星的生涯和创作思想到歌迷、记者和批评家的评论以及网络信息等方面入手，全面展示了这一领域的各种现象和观念。书中还重点讨论了世界一些著名录音公司和出版商的商业运作策略，并从他们发布的音乐排名榜以及唱片奖等范围来探索对世界音乐、音乐家及其音乐观念的巨大影响，并由以上内容论及一系列新的学术概念，如"传统的""现代的""混合的""融合的""合成的""混血的""时尚的""真实性的""抵抗的""随和的""霸权的""民族主义的""多重文化的""一致性的"等等。作者认为：通过对权力、侨民、阶级、种族以及两性同一(genderidentity)这些现代性(modenrnities)问题的历史特性的研究，以及对"世界音乐"的文化学研究，民族音乐学将呈现出一个新的对话和论辩领域。

针对这部著作，薛文提及了美国民族音乐学家斯蒂文·费尔德对《全球流行》的评价：在过去的十年间，民族音乐家已经普遍地关注着在"世界音乐"的生产、制作和消费方面的全球化倾向，也不时有文章发表或在学术会议中作专题讨论，但大都强调特殊的地方性音乐的全球化问题。他认为，泰勒

---

① 薛艺兵：《蒂姆·泰勒的〈全球流行：世界音乐，世界市场〉》，载《人民音乐》2000年第4期。

的《全球流行》则对"世界音乐"提供了一个完整的宏观认识。他还提出：对全球性商品化和媒体化音乐的研究引发出一个新的音乐文化学，从而构成音乐学和民族音乐学的、人类学和社会学的、两性研究的，以及表演和民族研究的边缘学科。在这样一个特殊的历史交叉点上，对商业化的"世界音乐"的解释，必然伴随着对诸如国际性资本、录音工业化以及音乐家的流动、听众和音乐风格等一系列问题的定位和分析。

就当下看来，无论是流行音乐还是世界音乐，多元音乐实践不但已经表现为既定事实，而且已经成为音乐人类学研究的重大领域，但是如何把大众音乐、流行音乐、世界音乐的内容同揽在一个时空下进行全景式的研究，这还需要我们的学者进行更多的思考和研究。

世界音乐音响目录

01. 古琴
02. 西藏
03. 江南丝竹
04. 福建南音
05. 日本尺八
06. 日本能乐
07. 日本三味线
08. 日本太鼓
09. 韩国伽倻琴
10. 韩国玄琴
11. 韩国板索哩
12. 韩国筚篥
13. 越南独弦琴
14. 越南月琴
15. 泰国乐队合奏
16. 泰国说唱音乐
17. 缅甸竖琴
18. 印尼佳美兰
19. 印尼佳美兰人声
20. 印度西塔尔
21. 印度拉格
22. 印度唢呐
23. 巴基斯坦卡瓦利歌唱
24. 非洲科拉琴
25. 非洲弓琴
26. 非洲说话鼓
27. 马达加斯加瓦利哈
28. 西非加纳耶威(Ewe)族的战舞
29. 非洲拇指钢琴
30. 非洲加纳歌舞音乐
31. 北非伊斯兰教礼拜阿讃
32. 中非俾格米族音乐

33. 非洲埃及木卡姆
34. 非洲木琴 Xylophone
35. 罗马尼亚牧笛
36. 希腊舞蹈音乐
37. 意大利民歌
38. 葡萄牙吉他
39. 爱尔兰风笛
40. 爱尔兰竖琴
41. 瑞士约德尔
42. 哈萨克冬不拉
43. 澳大利亚蒂杰利多(didjeridu)
44. 拉美阿根廷探戈
45. 拉美巴西桑巴
46. 拉美波利维亚排箫合奏
47. 拉美钢鼓音乐
48. 拉美安第斯音乐
49. 拉美加勒比海黑人音乐
50. 北美黑奴工作歌曲
51. 北美黑人礼拜音乐
52. 北美印第安人战争舞
53. 西班牙弗拉门戈吉他
54. 北美印第安人祭祀舞蹈
55. 北美印第安人直笛
56. 北美比波普爵士乐
57. 北美节奏布鲁斯
58. 北美乡村音乐
59. 北美福音音乐
60. 南美雷鬼音乐

主要参考书目

一、英文书目(按字母排序)

Hketia, J. H. Kwabena

1974. *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company Inc..

Karemmer, John E.

1993. *Music in Human Life — Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.

May, Elizabeth, ed.

1980. *Musics of Many Cultures*. Berkeley: University of California Press.

Merriam, Alan P.

1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Nettl, Bruno, etc.

1992. *Excursions in World Music*. New Jersey: Prentice Hall.

Sakata, Hiromi Lorraine

1983. *Music in The Mind — The concepts of Music and Musician in Afghanistan*. The Kent State University Press.

二、中文书目(按出版时间排序)

哈菲兹:《阿拉伯音乐史》,人民音乐出版社,1980年。

斯洛尼姆斯基:《拉丁美洲的音乐》,人民音乐出版社,1983年。

索森·艾琳:《美国黑人音乐史》,人民音乐出版社,1983年。

中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,人民音乐出版社,1983年。

凯尔第什:《俄罗斯音乐史》,人民音乐出版社,1985年。

柯达伊:《论匈牙利民间音乐》,人民音乐出版社,1985年。

杨民望:《世界名曲欣赏》(4册),上海音乐出版社,1987年。

俞人豪、陈自明:《东方音乐文化》,人民音乐出版社,1995年。

关 鼎:《亚洲各国民歌》,上海音乐出版社,1997年。

王耀华:《世界民族音乐概论》,上海音乐出版社,1998年。

廖诗忠:《非洲神话故事》、《欧洲神话故事》、《美洲神话故事》,海峡文艺出版社,1999年。

林逸聪:《音乐圣经》(上下卷),华夏出版社,1999年。

洛 秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001年。

洛 秦:《爵士百年兴衰录》,安徽文艺出版社,2002年。

王耀华、王州:《世界民族音乐》,人民教育出版社,2004年。

赵维平:《中国古代音乐文化东流日本的研究》,上海音乐学院出版社,2004年。

饶文心:《世界民族音乐文化》,上海音乐出版社,2007年。

陈自明:《世界民族音乐地图》人民音乐出版社,2008年。

应有勤:《中外乐器文化大观》,上海教育出版社,2008年。

王珉、周郁蓓:《多元音乐文化词语手册》,上海音乐学院出版社,2009年。


ISBN 978-7-80692-893-6
9 787806 928936 >

定价：75.00元